HISTOIRE DE L'ART

DANS

LA FLANDRE, L'ARTOIS & LE HAINAUT

AVANT LE XVe SIÈCLE

PAR

M. LE CHANOINE DEHAISNES

Secrétaire-général des Facultés catholiques de Lille, Archiviste honoraire du département du Nord,
Président de la Commission historique du même département.

LILLE

L. QUARRÉ, LIBRAIRE-ÉDITEUR

Grande-Place, 64

—

1886

HISTOIRE DE L'ART

DANS

LA FLANDRE, L'ARTOIS & LE HAINAUT

AVANT LE XVe SIÈCLE

HISTOIRE DE L'ART

DANS

LA FLANDRE, L'ARTOIS & LE HAINAUT

AVANT LE XVe SIÈCLE

PAR

M. le Chanoine DEHAISNES

Secrétaire-général des Facultés catholiques de Lille, Archiviste honoraire du département du Nord,
Président de la Commission historique du même département.

LILLE

L. QUARRÉ, LIBRAIRE-ÉDITEUR

Grande-Place, 64

1886

AVANT-PROPOS

Après avoir recueilli et fait imprimer un nombre considérable de documents inédits sur l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle, nous aurions regardé notre œuvre comme incomplète, si nous n'avions pas tracé en même temps le tableau d'ensemble des origines et des commencements de l'École flamande. Nos deux volumes de Documents sont destinés plus particulièrement aux érudits ; pour les personnes si nombreuses aujourd'hui qui s'intéressent aux choses de l'art sans avoir ni le loisir, ni la possibilité d'étudier les textes anciens, il nous a semblé utile, nécessaire, d'écrire, dans un volume spécial, l'histoire même de l'art. C'est la synthèse, la conclusion, à la suite des preuves ; c'est, à côté de la publication scientifique, l'œuvre de vulgarisation.

Ce nouveau travail présentait ses difficultés. D'abord, il était indispensable, pour le mener à bonne fin, d'aller étudier sur place les édifices, les musées et les collections particulières, où se trouvent des objets d'art antérieurs

au XVe siècle ; ensuite, il y avait à discuter plusieurs questions controversées, à élucider bien des points obscurs, à ouvrir des aperçus nouveaux. Quand les documents inédits nous ont fourni une appréciation différant des idées reçues, nous n'avons point hésité à l'émettre ; nous n'avons pas non plus reculé devant de nombreux voyages, pour visiter, parfois au loin, les monuments du moyen-âge qui ont échappé au temps et au vandalisme. Ces excursions et ces études ont eu le précieux avantage de nous faire mieux comprendre les textes anciens ; elles auront contribué aussi, nous en avons l'espoir, à jeter de la lumière et de l'intérêt dans les pages que nous faisons paraître. L'art féconde et éclaire l'érudition et l'archéologie.

Nous avons tenu à orner notre ouvrage de 15 *héliogravures représentant des objets d'art du moyen-âge et à le revêtir d'un caractère artistique. Deux tables très développées le complètent. Les preuves de toutes les assertions peuvent facilement se trouver dans nos deux volumes de Documents et extraits divers.*

L'Histoire de l'art est divisée en deux parties, l'une depuis l'invasion des Barbares jusqu'aux croisades, l'autre depuis les croisades jusqu'au XVe siècle. Après un chapitre d'introduction où il est parlé des premières populations de la Flandre, nous avons exposé, dans le second chapitre, les rapports du mouvement social et de l'art avant les croisades, et dans les quatre chapitres suivants les développements, durant la même époque, de la peinture et de la sculpture, de la tapisserie et de la sigillographie, de l'orfèvrerie et de la miniature. La seconde partie, qui s'étend des croisades au XVe siècle, commence, au chapitre VIIe, où il est traité de l'état social et de l'art en général durant toute cette période ; les neuf chapitres suivants sont consacrés à étudier l'histoire de l'art à Tournai, à Bruges, Gand et Ypres, à Lille, à Douai, à Valenciennes, à Mons, à Cambrai, à Arras et à Saint-Omer, ainsi que dans les abbayes voisines de ces cités. Les développements imprimés à l'art et au luxe par les comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut, antérieurement au XVe siècle, sont l'objet de six autres chapitres. Nos appréciations sont résumées dans les deux derniers qui ont pour titre : « Caractères et développements de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut depuis les croisades jusqu'au XVe siècle » et « L'Art flamand au XIVe siècle, au point de vue de ses relations et des influences qu'il a subies ou exercées. »

Cette analyse permet d'entrevoir l'étendue du sujet que nous avons traité. Son importance est d'autant plus considérable, qu'aucun écrivain ne l'avait exposé jusqu'aujourd'hui d'après l'ensemble des documents inédits, d'une manière aussi complète et dans ses détails. Le « Manuel de l'Histoire de la Peinture, (1) *» publié en Allemagne par Waagen, l'étude sur les « Peintres flamands de l'Ecole primitive,* (2) *» mise au jour en Angleterre par Crowe et Cavalcaselle, « l'Histoire de la peinture flamande et hollandaise, » que M. Alfred Michiels a fait paraître en France avec d'autres ouvrages spéciaux,* (3) *présentent des considérations générales à l'appui desquelles les auteurs ont donné, avec beaucoup de talent, la description et l'étude d'un certain nombre d'œuvres des vieux maîtres flamands, mais sans avoir fait de recherches dans les documents inédits. Il en est de même du mémoire de M. Hèris sur les « Caractères de l'École flamande de peinture.* (4) *» Nous avions nous-même, en* 1860, *dans les premiers chapitres de « l'Art chrétien en Flandre,* (5) *» étudié les origines de cette École, non d'après les documents inédits, mais d'après les ouvrages imprimés, les mémoires des sociétés savantes et certains objets d'art. Un travail analogue plus complet, offrant une excellente étude des travaux publiés jusqu'en* 1883, *a été communiqué à l'Académie royale de Bruxelles par M. A. Wauters sous le titre : « Les commencements de l'ancienne École flamande de peinture, antérieurement aux Van Eyck.* (6) *»*

---

(1) Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles allemande, flamande et hollandaise, par G.-P. Wagen, traduction Hymans et J. Petit. Bruxelles, Muquardt, 1863.

(2) The early flemish Painters, Londres, 1857, traduit par MM. Pinchart et Ruelens sous le titre : « Les peintres flamands de l'École primitive, Bruxelles, 1861.

(3) Histoire de la Peinture flamande et hollandaise, par Alfred Michiels, 2e édition, 1865-1874, 8 vol. in-8. La première edition est de 1847. — Du meme auteur : « l'Architecture et la peinture en Europe depuis le IVe siècle jusqu'au XVe, 1873; et l'Art flamand dans l'est et le midi de la France, 1877. »

(4) Hèris. Mémoire en réponse à la question suivante : Quel est le point de départ et quel a été le caractère de l'École flamande de peinture sous le règne des ducs de Bourgogne ? Quelles sont les causes de sa splendeur et de sa décadence ? (Nouveaux Memoires de l'Académie royale de Belgique, t. XXVII, 1856).

(5) L'Art chretien en Flandre, par l'abbé C. Dehaisnes, Douai, 1860; in-octavo de 387 pages..

(6) Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 3e serie, t. V. Année 1883. Communication par M. A. Wauters sur « Les commencements de l'ancienne École flamande de peinture anterieurement aux Van Eyck, p. 317-387.

Nous ne pouvons oublier d'ajouter à ces noms celui de M. James Weale, le savant archéologue anglais, qui, dans le « Beffroi, » dans le « Catalogue des objets d'art religieux exposés à Malines, » et en d'autres ouvrages, a décrit avec tant de science les œuvres des vieux maîtres flamands.

En rédigeant notre Histoire de l'art, nous avons utilisé ces divers travaux; mais elle a surtout été écrite d'après nos Documents inédits et d'après des sculptures, des retables, des miniatures et des objets d'orfèvrerie peu connus jusqu'aujourd'hui. Elle concerne tout spécialement les parties restées françaises de la Flandre et du Hainaut ainsi que l'Artois.

La place importante que l'École flamande occupe dans l'histoire de l'art demandait un travail beaucoup plus complet et plus original que tout ce qui avait paru jusqu'ici. Nous l'avons essayé. Heureux si, par l'étude des textes anciens, par un travail de comparaison entre les documents et les objets d'art, nous avons pu réussir à faire mieux comprendre le bien, le vrai et le beau!

HISTOIRE DE L'ART

DANS

LA FLANDRE, L'ARTOIS & LE HAINAUT

AVANT LE XVe SIÈCLE.

CHAPITRE I.

LES ORIGINES DE L'ART DANS LA FLANDRE, L'ARTOIS & LE HAINAUT.

Sol, aspect et climat de la région. — Caractère et nationalité des habitants. — Monuments de l'âge de pierre et de l'époque gauloise. — Art gaulois. — Art gallo-romain. — Invasion des Barbares. — Influences qui ont contribué à former l'art flamand : art gaulois, civilisation antique, christianisme, missionnaires de l'Irlande, école de Byzance, tendances des Barbares vers le naturalisme dans l'art.

LA FLANDRE, l'Artois et le Hainaut formaient, avec le Tournésis et le Cambrésis plus tard annexés au Hainaut, trois provinces, dont l'ensemble correspond, à peu près exactement, à la région aujourd'hui désignée sous les noms de départements du Nord et du Pas-de-Calais en France, et de provinces de Flandre et de Hainaut en Belgique. Le sol de cette région est presque partout plat : son aspect est monotone, son ciel souvent bas et sombre ; peu ou point de collines, rarement un large horizon, une lointaine perspective : rien n'y élève l'âme au-dessus de la réalité et n'y fait naître spontanément le goût pour le beau, pour l'idéal. Toutefois, on y trouve des sites frais et verts, qui ont leur

poésie ; et les collines de l'Artois, les forêts des Ardennes, et les rives de la Sambre, qui forment, avec la mer, le cadre de cette contrée, présentent les pittoresques paysages, que les maîtres du moyen-âge et de la renaissance se plaisaient à reproduire dans une échappée de leurs miniatures et de leurs tableaux. Peut-être aussi, par un effet de la loi des contrastes, les artistes du Nord ont-ils mieux compris et davantage admiré la chaude lumière des régions méridionales ; et ainsi, ce serait en partie aux brumes de leur pays, que les Van Eyck, les Bellegambe et les Rubens devraient le talent qui leur a valu le nom de rois de la couleur.

Les plaines de cette contrée sont fertiles. Mais il a fallu de longs et pénibles travaux pour dessécher le sol, envahi au loin par la mer et les fleuves débordés, et contenir, à l'aide de canaux et de digues, les eaux de l'océan et des rivières. C'est au prix d'opiniâtres labeurs, renouvelés chaque année, que s'obtiennent les riches moissons qui couvrent les champs de la Flandre. Ces travaux et ceux qu'il a fallu opérer sous le sol, pour y trouver la pierre et le marbre, ont donné, aux habitants de cette région, l'activité, l'énergie et le goût du négoce ; ils se sont servis des laines de leurs troupeaux pour tisser des étoffes, que l'océan leur a permis d'exporter au loin : depuis des siècles, ils forment l'un des peuples les plus commerçants et les plus industrieux de l'Europe. Ils ont ainsi acquis l'aisance et la richesse, ce qui a développé, dans toutes leurs villes, le goût du luxe et des œuvres d'art.

Pour la plupart de nationalité germaine, les populations du nord-ouest de la Gaule tiennent, de cette origine, des tendances vers le naturalisme dans l'art; d'un autre côté, l'élément celtique n'avait pas complètement disparu dans les parties de ces provinces désignées sous le nom de wallonnes, et il y a maintenu un goût fin et un esprit satirique qui se sont manifestés plus particulièrement dans la Flandre Wallonne, l'Artois et le Hainaut, pays de langue française. Cette double origine a contribué, non moins que la vie de travail, l'habitude du négoce et l'aspect de la région, à donner aux habitants de la Gaule-Belgique, comme trait principal de leur physionomie artistique, une aptitude toute spéciale à reproduire la nature, à individualiser les types et à saisir le vrai, le ridicule et même le grotesque plutôt que le beau et l'idéal.

Le caractère, qui devait résulter, au point de vue de la culture des arts, de cet ensemble de circonstances, fut modifié, dans la suite des siècles, par diverses influences, auxquelles s'ouvrait, comme d'elle-même, une région voisine de la mer, confinant à plusieurs puissants États et en relation, par son industrie et son commerce, avec toutes les nations civilisées. Nous donnerons une idée de ces influences et de l'action qu'elles ont exercée, en étudiant, dès le passé le plus lointain, l'ensemble et les détails du mouvement artistique qui s'est produit dans la Gaule-Belgique.

Plusieurs monuments, encore debout, attestent le séjour, dans le nord-ouest de la Gaule, de peuples qui vivaient à l'époque aujourd'hui désignée sous le nom d'âge de pierre. Les menhirs de Lécluse et d'Hollain, les pierres jumelles d'Acq, de Cambrai et de Solre-le-Château, les dolmens d'Hamel et de Fresnicourt, le cromlech de Boiry Notre-Dame, peuvent certainement, de même que les nombreux ustensiles en silex des musées du nord de la France et de la Belgique, être étudiés avec intérêt par les archéologues; mais l'histoire de l'art n'a point à s'occuper, au moins dans nos contrées, ni de ces ustensiles, qui se formaient par l'éclatement ou le polissage des pierres, ni de ces monuments mégalithiques, masses énormes de granit dont l'aspect n'éveille aucune idée et qui sont restées à l'état brut, comme ces blocs de pierre que l'eau des torrents a abandonnés depuis des siècles au fond des vallées.

Les Atrébates, les Morins, les Nerviens et les autres peuples qui occupèrent la Gaule-Belgique durant les six siècles antérieurs à la domination romaine, n'étaient pas étrangers au luxe et aux choses de l'art. L'histoire nous apprend que leurs chefs aimaient à se parer de saies brodées, de colliers, anneaux et amulettes gravées pour le cou, les bras, les doigts et la ceinture, et d'armes ornées d'incrustations en métal précieux et de ciselures (1). Ils recherchaient les bijoux en or artistement travaillés : on a trouvé, à Frasnes-

(1) Henri Martin, *Histoire de France*, Paris, 1864; t. I, p. 32.

lès-Buissenal, Froidfontaine et Eygenbilsen (1), des fragments qui rappellent l'art étrusque. Le musée de la porte de Hal à Bruxelles possède plusieurs remarquables objets provenant d'Eygenbilsen, parmi lesquels une bande d'or très mince, offrant des rangs de perles, des torsades, des fleurs cruciformes, des trèfles et des cercles simples et doubles, dont l'ensemble est très gracieux (2), qui paraissent, d'après leurs rapports avec les bijoux de l'Étrurie, n'avoir pas été fabriqués dans la Gaule-Belgique. Si un grand nombre de médailles d'or, frappées en cette dernière contrée, accusent l'enfance de l'art, par les formes étranges des têtes, du cheval disloqué, du gui, de la serpe, des dolmens et des autres objets qui y sont représentés, il existe certaines monnaies Atrébates et Nerviennes qui rappellent, par leurs types et l'habileté avec laquelle elles sont exécutées, les monnaies frappées dans le midi sous l'influence du génie grec; les médailles de Comius, qui datent du moment de l'invasion de César, ne sont en rien inférieures au denier Romain. On a trouvé, dans les cimetières du département de la Marne, des bijoux du cinquième siècle avant notre ère, qui révèlent, chez les peuples de la Gaule indépendante, une grande habitude dans l'art de travailler les métaux précieux. Il y avait donc dans la Gaule, antérieurement à l'occupation romaine, non-seulement le goût d'un certain luxe, mais même un art national, dont nous retrouvons des vestiges, malheureusement trop rares, dans la Gaule-Belgique.

Les trois à quatre siècles, durant lesquels les Romains dominèrent dans cette contrée, ont été féconds en constructions importantes et en objets d'art. Les débris trouvés à Arras, à Bavai et à Famars, prouvent que des temples, des palais, des cirques et des aqueducs avaient été élevés dans ces villes; et les sculptures en ivoire, les vases, les médailles, les statues et les fragments de mosaïques et de peintures à fresques, exhumés

(1) Ces localités sont situées en Belgique.

(2) *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.* Bruxelles, 1872; t. XI, p. 247. Communication de M. Schuermans.

du sol sur un nombre très considérable de points du territoire, démontrent, d'une manière incontestable, que l'art des Romains avait pénétré non-seulement dans les cités, mais jusque dans les parties les plus reculées de la Gaule-Belgique. Et cet art semble n'y avoir pas été notablement inférieur à celui qui se produisait dans l'Italie et dans le midi de la Gaule : lorsque l'on compare les musées gallo-romains du nord-ouest à ceux des provinces méridionales, on ne trouve guère de différence au point de vue de la perfection et de l'habileté. Il y a, dans le musée de la ville de Douai, où sont conservés un grand nombre d'objets provenant de fouilles opérées à Bavai, des sculptures et des bronzes, qui pourraient figurer dans les plus riches musées romains. Nous signalerons plusieurs chapiteaux d'ordre corinthien, en granit grisâtre, dont l'un présente un buste d'homme, avec un manteau sur l'épaule, et l'autre un buste de femme la tête recouverte d'un voile, un trépied en bronze (n° 312), œuvre très finement exécutée, dont les montants se terminent à leur extrémité supérieure par un buste de bacchante et à leur extrémité inférieure par une patte de panthère, un Antinoüs (n° 574), gracieuse statuette de la bonne époque, dont la patine est fort belle, une danseuse ou bacchante (n° 575), quelque peu fruste et moins correcte, mais dont le mouvement est très agréable, une tête d'homme d'âge mûr (n° 588) dont l'exécution est d'une grande finesse, et une toute petite figurine en terre, du plus charmant travail, représentant une frileuse (n° 586).

Le musée de Lille renferme aussi de très curieux spécimens de l'art gréco-romain, qui proviennent d'une collection formée à Bavai, par la famille Crapez : un buste à tête laurée représentant un empereur, type pur et noble, une autre petite statuette représentant aussi un empereur, une matrone romaine drapée avec beaucoup de grâce, une petite Minerve en bronze dont la tunique est plaquée d'argent, une aigrette d'un casque de la même déesse, plusieurs ferrures de coffret et divers autres objets, très-habilement exécutés. Il y avait évidemment dans la cité de Bavai, et par conséquent dans les autres villes de la Gaule-Belgique, un grand nombre de remarquables produits de l'art gréco-romain.

Mais cet art ne détruisit pas l'art national des Gaulois. On a découvert, il y a quelques années, près de Moulins (Allier), des ateliers de céramique,

remontant aux premiers siècles de l'ère chrétienne, qui offrent de curieuses figurines en argile blanche, moulées par des artistes gaulois : ce sont des Vénus anadyomènes, des déesses de la Maternité, des dieux du Rire, des bustes d'hommes et de femmes en des médaillons ou sur des socles, des poteries diverses, des lions, des chiens, des canards et des lièvres, des caricatures prêtant aux animaux les passions de l'homme. Ces objets, surtout les statues, ont un aspect barbare, offrent de la raideur dans le dessin et sont exécutés d'une manière médiocre : si la tête est souvent belle et bien rendue, le corps est raide, les membres sont sans proportion, les extrémités ordinairement difformes et disposées sans goût (1). Ce qui les caractérise, c'est l'expression dans la physionomie, une tendance vers la vérité réaliste et le goût du rire et de la caricature.

Nous avons tenu à faire connaître l'art gaulois, tel qu'il se révèle dans les ateliers de céramique de Moulins, parce que le musée de Lille et le musée formé à Bois-Bernard par l'infatigable fouilleur M. Terninck renferment non-seulement des poteries, mais aussi un certain nombre de figurines en argile blanche, trouvées dans la Gaule-Belgique, dont l'existence atteste que l'art gaulois, dont nous venons de parler, était, sinon pratiqué, au moins connu par les Atrébates et les Nerviens. Nous arrivons aux mêmes conclusions en étudiant, au musée de Lille, une tête de Jupiter en pierre, exactement semblable à une tête trouvée dans les ateliers des céramistes gaulois de Moulins, et un grand vase en terre blanche, provenant de Bavai, qui offre un curieux masque d'homme, et dans le musée de la porte de Hal à Bruxelles, un autre vase du même genre, qui provient d'Onnezies (Belgique). Plusieurs bronzes doivent aussi être attribués à l'art gaulois de la période de domination romaine; tels sont, au musée de Lille, un petit Apollon debout, tenant une lyre à la main, et une sorte de gladiateur, qui ont fait partie de la collection Crapez, de Bavai, un petit Mercure ainsi qu'une divinité, qui pourrait être une Cybèle, trouvés à Sainghin-en-Weppes, près de Lille; au point de

(1) Ces importantes découvertes ont été décrites par M. Edmond Tudot, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Collection de figurines en argile, œuvres premières de l'art gaulois;* in-4° avec nombreuses planches. Paris, Rollin, 1870.

vue de l'art, ces objets révèlent les mêmes tendances que les figurines en argile blanche, mais offrent plus d'habileté dans l'exécution et moins de disproportion dans les membres. Nous signalerons un autre produit de l'art gaulois : ce sont des fibules de bronze, avec incrustations en pâtes vitrifiées, qui ont été trouvées à Bavai ou dans le voisinage de cette ville. Il résulte, de l'ensemble de ces faits, que l'art gaulois continua d'exister dans la Gaule-Belgique, durant la période de domination romaine.

C'est à peine si saint Piat, saint Chrysole, saint Eubert et les autres missionnaires, avaient pu fonder çà et là quelques chrétientés, quand survint, dans la seconde moitié du troisième siècle, la plus terrible des invasions que la Gaule ait eu à subir, celle des Allemands conduits par Chrocus. Tout fut détruit et dévasté dans la Gaule-Belgique. La population se réfugia dans les villes, derrière les fortifications des camps et des cirques : les campagnes devinrent probablement presque désertes. En effet, les fouilles, opérées jusqu'aujourd'hui dans le nord de la France et la Belgique, n'ont fait découvrir aucun cimetière, aucun tombeau entre la fin du troisième siècle et le commencement du cinquième ; entre ces deux dates, on ne semble avoir fait aucun dépôt de monnaies (1). La triste situation de l'empire, qui amenait partout, à cette époque, la dépopulation des campagnes et l'abandon de la culture des champs, empêcha sans doute de remédier à cet état de choses. Le mal fut encore aggravé, au cinquième siècle, par la grande invasion des Barbares. La plupart des édifices élevés par les Gallo-Romains furent renversés, abandonnés ou convertis en forteresses. A ces causes de destruction vinrent s'ajouter les débordements des cours d'eau qui semblent avoir couvert au loin le sol voisin de leur ancien lit, une inondation de la mer qui envahit toute la contrée jusqu'à Watten et Bruges (2), et l'action du

(1) Tout ce qui concerne l'invasion de Chrocus et la dépopulation des campagnes nous a été obligeamment communiqué par M. H. Rigaux, archiviste de la ville de Lille. Nous devons en outre remercier ce savant archéologue des renseignements qu'il a bien voulu nous fournir pour la période gauloise et l'époque mérovingienne.

(2) Ce sont les importants travaux de M. Debray sur la plaine maritime de la Flandre, qui ont permis de déterminer l'époque et l'étendue de ces inondations.

temps et de la nature s'exerçant, en des pays devenus presque déserts, sur des édifices abandonnés par leurs possesseurs ou tombés entre les mains des Barbares. Déjà au neuvième siècle, les monuments de l'époque gallo-romaine étaient presque tous détruits. L'annaliste de Saint-Vaast, qui a écrit à cette date, dit en parlant de l'invasion d'Attila ; « Cambrai et Arras tombèrent, et il n'en resta que des ruines qui font connaître ce que ces villes ont été autrefois. Les débris des murs écroulés sur le sol apprennent ce qu'ont souffert Trèves, Tongres, Tournai, Térouane, Boulogne, Amiens et les châteaux qui avoisinaient ces villes (1). »

Il faut toutefois se garder de prendre à la lettre les récits qui parlent de la destruction totale des villes et de la disparition complète des monuments. Bavai, le chef-lieu de la cité des Nerviens, semble avoir beaucoup perdu de son importance et même avoir été abandonnée par ses habitants; cependant, la découverte en cette ville de monnaies des empereurs Marcien, Anthémius, Zénon, Basilique, Anastase et Justinien (2), prouve que, malgré les désastres qu'elle avait subis, elle n'était point déserte au cinquième et au sixième siècle. Nous pourrions établir, à l'aide des *Acta Sanctorum*, qu'à la même date, Cambrai, Arras et Tournai étaient encore des cités importantes; elles devaient, par conséquent, avoir conservé des monuments romains, comme Watten, ville de la Flandre-Maritime, où le chroniqueur Ébrard, qui vivait en 1172, dit avoir vu des ruines et des débris considérables, parmi lesquels on distinguait des marbres (3).

De même, la civilisation antique et les objets d'art n'avaient pas complètement disparu, dans la contrée où Clovis et ses successeurs s'entouraient de conseillers, de médecins et d'orfèvres gallo-romains, recherchaient les vases, les bijoux et les étoffes des vaincus, se servaient de camées pour

(1) *Chronique de Saint-Vaast d'Arras*, publiée à la suite des *Annales de Saint-Bertin et de Saint-Vaast*, par M. Dehaisnes, Paris, Renouard, 1871 ; p. 365.

(2) Duvivier, *Recherches sur le Hainaut ancien*, Bruxelles, 1865 ; p. 66 et 84. — Musées de Lille et de Douai.

(3) Eberhardus, *Chronica monasterii Guatinensis*, dans le *Recueil des Historiens des Gaules et de France*, t. IX, p. 404. — *Acta SS. Belgii*, t. I, p. 574; t. II, p. 276, 475, 515; t. III, p. 246. 351, 441; t. IV, p. 65.

sceller leurs diplômes, encastraient dans les châsses des saints ou recueillaient dans leurs trésors un grand nombre de pierres gravées antiques et faisaient envelopper les reliques en des tissus de soie provenant de Rome ou de Byzance (1). Le nom et les souvenirs de Rome, sa langue qui absorba celle des Barbares, ses monuments encore debout ou couvrant le sol de leurs puissants débris, les objets d'art gaulois et gallo-romains employés dans l'usage ordinaire de la vie, tout cet ensemble, qui formait la société du quatrième siècle, exerça nécessairement une influence considérable sur les origines de l'art dans la Gaule-Belgique.

Cette influence fut développée par l'Église, la véritable initiatrice des Gallo-Romains et des Barbares à la vie intellectuelle. Des missionnaires, venus de la Grèce, de Rome, du midi et du centre de la Gaule, comme saint Piat, saint Chrysole, saint Ghislain, saint Vaast et saint Amand, firent connaître, en répandant l'Évangile dans la Gaule-Belgique et en construisant des églises et des abbayes, l'architecture et les arts de l'Italie et de la Gaule-Méridionale, où s'était formé, en s'inspirant de l'art gréco-romain, le genre qui a reçu le nom de style latin. Les rapports fréquents que les évêques devaient entretenir, en vertu des prescriptions ecclésiastiques, et entretenaient en effet, comme le prouvent la vie de saint Éleuthère et celle de saint Amand (2), avec le Saint-Siège, contribuaient à maintenir et à développer, dans le nord-ouest de la Gaule, l'influence des peuples du midi et de la civilisation antique dont Rome conservait toujours la tradition.

D'un autre côté, des villes cénobitiques de l'Irlande, où d'innombrables moines s'occupaient à cultiver les arts, à construire des églises, à peindre des sujets pieux et à enluminer des manuscrits, le zèle apostolique fit sortir, au sixième et au septième siècle, de nombreux mission-

(1) Voy. Demay, *Inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie*, préface, p. III et suiv. — Voy. aussi le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, t. XI, p. 344; travail de M. Schuermans.

(2) *Acta SS. Belgii*, t. IV, p. 247.

naires, saint Vulgan, saint Wasnon, saint Ultan, saint Foillan, saint Liévin (1) et beaucoup d'autres, qui vinrent prêcher dans la Gaule-Belgique, et, par leur foi ardente, leur éloquence puissante et imagée, leur goût pour un art tout à la fois brillant et capricieux, aimant à représenter les dragons et les animaux fantastiques des sagas du nord autour des saints et des anges du christianisme, firent connaître aux descendants des Gallo-Romains et des Barbares, avec les dogmes de l'Évangile, des peintures et des manuscrits où dominait le réalisme et tournèrent ainsi, vers le naturalisme dans l'art, des imaginations qui d'elles-mêmes y étaient déjà portées.

Une autre influence, qui devait se faire sentir dans la Gaule-Belgique, surtout au neuvième et dixième siècle, est celle de l'art byzantin. Les rapports de Clovis avec les empereurs de Constantinople, et surtout ceux de Charlemagne, de Louis-le-Débonnaire, de Charles-le-Chauve et des empereurs d'Allemagne, répandirent quelques produits de l'école de Byzance dans les contrées qui plus tard formèrent les Pays-Bas. Cette école, avec ses personnages imités des monuments grecs et ne présentant pas encore les têtes longues et décharnées et les corps raides et démesurément longs qui devaient caractériser l'art byzantin au douzième siècle, avec ses mosaïques au style sévère et ses diptyques d'ivoire largement sculptés, rappelait surtout les traditions de la sculpture antique et pouvait contribuer à faire renaître l'art gréco-romain, qui avait en partie disparu du sol de la Gaule-Belgique.

Les Barbares qui vinrent s'établir au cinquième siècle, dans cette contrée, n'étaient pas tout à fait étrangers au luxe et aux choses de l'art. L'Orient, d'où ils étaient originaires, leur avait laissé quelques traditions artistiques, et parfois ils recevaient de Byzance des armes et des verroteries finement ciselées. Dès qu'ils furent entrés dans les pays de domination romaine, ils recherchèrent le riche mobilier des Gallo-Romains pour en orner leurs tentes et leurs palais; et quand ils y furent définitivement établis, ils voulurent non seulement prendre les titres des grands dignitaires de l'empire,

(1) *Acta SS. Belgii*, t. II, p. 494 et sq.; t. III, p. 1 à 20 et 96 à 140; t. IV. p. 405 et sq.; t. V, p. 640 et sq. — Voir aussi Ozanam, *De la civilisation chrétienne chez les Francs*, ch. IV et ch. IX.

mais aussi s'entourer du même luxe et du même appareil. Et ainsi, le mouvement artistique reçut une nouvelle impulsion de ceux mêmes qui avaient d'abord arrêté sa marche. Il est toutefois nécessaire d'ajouter que l'art gréco-romain, déjà en décadence au troisième et au quatrième siècle, se dénaturait de plus en plus et tendait à se façonner au goût des hommes du Nord pour une ornementation brillant à l'œil et formée surtout d'enroulements capricieux et d'êtres fantastiques.

VOILA les origines de l'art dans les contrées qui ont formé les provinces de Flandre, d'Artois et de Hainaut. Le sol, le climat et l'aspect de cette région, le travail opiniâtre auquel ses habitants ont dû se livrer pour défricher et fertiliser ses bois et ses marais, l'origine celtique et germaine des populations qui s'y sont établies, ont donné à ces populations, comme fond de leur tempérament artistique, des tendances vers l'imitation de la nature, l'individualisation des types et le goût du réalisme et du grotesque. Un art gaulois existait; les Romains, dont le génie imprégna la Gaule-Belgique, firent connaître la civilisation antique sans toutefois détruire l'art national. Au cinquième siècle, les Barbares apportèrent de la Germanie des institutions et des goûts en complète opposition avec ceux des Romains de l'âge de décadence; le christianisme, de son côté, tout en abritant, dans ses sanctuaires, ce qui restait encore de l'art et de la littérature de l'antiquité, détruisit l'ensemble des idées de la Gaule, de Rome et de la Grèce, par ses dogmes et par son culte. L'action des moines irlandais et celle de l'École de Byzance contribuèrent à développer et le goût du naturalisme dans l'art et le goût de l'art antique.

Du quatrième au onzième siècle, l'art subit, dans la Gaule-Belgique, des transformations analogues à celles qui ont été éprouvées par la langue. De même que la langue et la littérature latines ont été, à la suite du lent travail des siècles, complètement changées dans leurs idées par le christianisme, et dans leurs formes, leurs désinences et certaines de leurs règles, par les Barbares, par la corruption du goût et par l'ignorance de peuples illettrés, non sans faire quelques emprunts au gaëlic et aux idiomes des Germains, et

qu'une langue nouvelle est née de la langue introduite en Gaule par les légions de César ; de même, l'art gréco-romain a été, à la suite du lent travail de plusieurs siècles, changé, dans son esprit par l'Église, et dans ses formes, ses manifestations et certaines de ses règles par les Barbares et par le mauvais goût et l'ignorance des descendants de ces Barbares et des Gallo-Romains, non sans faire des emprunts à l'art gaulois et à l'art germain, aux moines de l'Irlande et à l'école de Byzance, et, sous l'action du mouvement social, de l'Église et de princes amis du luxe, s'est formé un art nouveau, qui, sans atteindre la perfection des formes de l'art antique, devait lui être supérieur au point de vue des idées et de l'expression des sentiments. Il y eut un art roman qui devait devenir l'art ogival, comme il y eut une langue romane qui devait devenir la langue française. C'est cette transformation que nous allons étudier et suivre dans son ensemble et ses détails, d'abord depuis l'invasion des Barbares jusqu'aux croisades et ensuite depuis les croisades jusqu'à la fin du quatorzième siècle, époque de l'avènement des ducs de Bourgogne à la couronne de Flandre. L'importance que l'École flamande occupe, dans l'histoire de l'art, impose, à celui qui veut l'étudier, la nécessité de rechercher ses origines, ce que nous venons de faire, et de suivre ses premiers essais à l'époque de la domination des Barbares et ses développements au milieu de la société du treizième et du quatorzième siècle, ce que nous allons tenter de faire en interrogeant les archives, les chroniques et les trop rares monuments et objets d'art de ces lointaines époques, qui ont échappé au temps, au vandalisme et aux révolutions.

CHAPITRE II.

LE MOUVEMENT SOCIAL & L'ART DEPUIS L'INVASION DES BARBARES JUSQU'AUX CROISADES.

Influence des évêchés et des abbayes dans la Gaule-Belgique au point de vue de l'art. — Goût des rois mérovingiens et de leurs leudes pour l'orfèvrerie et les arts. — Tentative de Charlemagne pour restaurer l'art antique. — Invasion des Normands et des Hongrois. — Destruction des églises, des abbayes et des objets d'art. — Établissement de la féodalité et domination des hommes de guerre. — L'art prend un caractère nouveau.

« JE NE sais, dit Mabillon en ouvrant, dans ses Annales, l'histoire du septième siècle, ce qu'il faut davantage admirer, ou le grand nombre des saints que cet âge eut le bonheur de produire, ou la piété des rois et des princes, qui construisirent de toutes parts tant et de si vastes basiliques, les enrichissant par l'or, l'argent et les pierres précieuses, dont ils les décoraient, et par les vastes domaines dont ils faisaient don aux serviteurs de Dieu (1). » On pourrait croire que ces lignes ont été écrites pour donner une idée de ce qui se passa dans la Gaule-Belgique depuis

(1) *Annales ord. S. Benedicti, auctore D. Mabillon*, t. I, Lucques et Paris, 1703; col. 268.

le commencement du sixième siècle de notre ère jusqu'à l'invasion des Normands.

Les évêques, les missionnaires et les religieux, avec le concours et les libéralités des rois et des grands, fondèrent dans toute la région des églises et des abbayes. Les cités épiscopales de Cambrai, d'Arras, de Térouane et de Tournai furent des centres où le clergé et les fidèles de tout un diocèse, en visitant et en admirant la structure et l'ornementation de la cathédrale et des autres édifices religieux, se façonnèrent au goût et à l'habitude du beau et trouvèrent des modèles pour les églises qu'ils construisirent eux-mêmes dans l'agglomération où ils résidaient. Dans chacune des régions de la Gaule-Belgique, le plus souvent au milieu de bois et de marais incultes, parfois à l'endroit où se célébrait auparavant le culte des idoles (1), furent fondés des monastères : l'abbaye de Saint-Vaast dans les plaines des Atrébates, celles de Saint-Bertin et de Saint-Winoc dans les marais des Morins, celles de Marchiennes, de Hasnon et de Saint-Amand sur les rives toujours inondées de la Scarpe, celles de Saint-Pierre et de Saint-Bavon au confluent maréca-geux de la Lys et de l'Escaut, celles de Wallers-en-Fagne, de Sainte-Alde-gonde de Maubeuge, de Lobbes et de Saint-Ghislain au milieu des forêts des pays de la Faîne, de Famars et du Hainaut, celle de Maroilles dans les prairies de l'Helpe inférieure et celle d'Honnecourt dans la vallée de l'Escaut supérieur.

Pour caractériser, par un seul fait, l'ensemble de cette action du Saint-Siège, des évêques, des missionnaires, des religieux et des princes, nous emprunterons aux *Acta Sanctorum* le récit de la fondation de l'abbaye de Saint-Ghislain. L'athénien Ghislain, envoyé de Rome par le Souverain Pontife, arrive dans le Hainaut, en un lieu sauvage appelé *Ursidongus* parce qu'il était le repaire des ours, et, à l'aide de la cognée et de la hache, il défriche un coin de forêt pour s'y construire une *cella*. Il était occupé à ce travail, quand se présente le messager d'Aubert, évêque de Cambrai, qui le mandait

(1) Ara Mercurii destruitur, fana omnia diruuntur, ecclesia erigitur. *Acta SS. Belgii*, Bruxellis, 1784 ; t. II, p. 515 ; *Vita S. Amandi*. — B. Gaugericus in supercilio montis (Cameraci) dæmonum fana subvertit et basilicam fabricavit. *Acta SS. Belgii*, t. II, p. 302 ; *Vita S. Gaugerici*.

auprès de lui. Ghislain obeit, et, arrivé devant l'évêque, il lui parle en ces termes : « Je suis grec et chrétien; né à Athènes, je suis allé à Rome, d'où l'ordre de Dieu m'a fait venir en ce pays. Je travaille de mes mains sur les bords de la Haine, à Ursidongus, pour y élever un oratoire au Seigneur, en l'honneur des apôtres Pierre et Paul. Je désirais me rendre auprès de Ta Sainteté, pour te prier de me permettre de l'achever, lorsque tu m'as prévenu en me mandant près de toi. » Aubert promet à Ghislain d'aller lui-même bénir le nouveau sanctuaire ; Dagobert, le roi des Francs, et Waudru, d'une riche famille de leudes, lui octroient de vastes domaines ; un monastère et une église s'élèvent, et sont bientôt, grâce au zèle et aux libéralités du clergé et des fidèles, enrichis de saintes reliques et de précieux ornements (1). L'abbaye et la ville de Saint-Ghislain étaient fondées.

Les monastères, où se réunissaient de nombreux religieux, et les églises, où, à cette époque, les prêtres vivaient en commun, étaient tout à la fois des maisons de prière, des ateliers et des écoles : on y trouvait non-seulement des religieux psalmodiant et ecrivant des livres, mais aussi des moines et des prêtres qui s'occupaient d'architecture, de peinture, d'orfèvrerie, de tous les arts (2). Dans chaque église devaient être soigneusement conservés, comme le concile de Reims de 852 l'ordonna au clergé de la province ecclésiastique, dont faisaient partie les diocèses de Cambrai, d'Arras, de Térouane et de Tournai, des livres, des parements d'autel, des reliques renfermées en des châsses de métal précieux, des croix, des vases sacrés, des ornements sacerdotaux. Les laïques, nobles et hommes d'armes, ouvriers et serfs, qui établissaient leur résidence autour des monastères et des églises et y formaient les agglomérations devenues nos villes et nos villages d'aujourd'hui, apprenaient, en assistant aux saints offices et dans leurs relations avec les religieux et les prêtres, à connaître, à aimer et à exercer les arts.

(1) *Acta SS. Belgii*, Bruxelles, 1787; t. IV, p. 378. Ce fait a eté rappelé par M. Paillard de Saint-Aiglan dans le *Memoire sur les changements que l'établissement des abbayes au septième siècle et les invasions des Normands ont introduits dans l'état social de la Belgique*, publié dans les *Mémoires couronnés de l'Académie de Bruxelles*, t. XVI, 1843; p. 17.

(2) Il y avait des ateliers monastiques à l'abbaye de Liessies, voy. *Chronicon Lætiense*, dans la *Collection des Chroniques Belges inédites*; t. VII, p. 390. — Dans l'abbaye des Dunes, on comptait plus tard, parmi les Frères, des *textores*, *fullones*, *cetarii sive frutini*, *pelliparii*, *calcifices*, *fabri*, *carpentarii*, *lathomi*, etc. Voy. même collection, t. VIII, Introd., p. XIV.

Les rois, les princes et les grands ne se contentèrent point de venir en aide aux abbayes et aux églises, en les enrichissant de vastes domaines; ils recherchèrent les objets d'art et en firent fabriquer eux-mêmes, soit pour décorer leurs palais ou se parer aux jours de fête et de réception, soit pour orner la maison de Dieu. Clovis choisissait, dans le butin, les pièces d'orfèvrerie les plus précieuses et en faisait présent aux monastères et aux églises; pour le prouver, il suffit de rappeler l'anecdote souvent citée du vase de Soissons, les objets qu'il offrit à Saint-Hilaire de Poitiers et à Saint-Martin de Tours, le don qu'il fit à saint Pierre, dans la personne du Pape, d'une couronne d'or ornée de pierreries, qui était désignée à Rome sous le nom de *Regnum*, et le testament de saint Remi dans lequel cet évêque lègue un vase d'or du poids de dix livres, que Clovis lui avait donné, en ordonnant d'en faire un ciboire, et un calice enrichi de figures sur lequel devait être gravée l'inscription qu'il avait lui-même composée pour le calice de Laon (1). Des faits analogues se produisent sous le règne des successeurs de Clovis. Childebert, son fils, lorsqu'il eut vaincu les Wisigoths, près de Narbonne, rapporta de son expédition soixante calices, quinze patènes et vingt boîtes destinées à renfermer les Évangiles, objets en or pur enrichi de pierreries qu'il distribua à des sanctuaires et à des abbayes; Clotaire, le dernier des fils de Clovis, possédait un immense trésor de lingots, de joyaux et de vases d'or et d'argent, que ses fils se partagèrent; Chilpéric, fils de Clotaire, ayant reçu des présents de l'empereur de Constantinople, fit exécuter des objets en métal précieux qu'il envoya à cet empereur, pour prouver que l'art des Francs n'était pas inférieur à celui de l'Orient; Gontran et son neveu Childebert, roi d'Austrasie, entrèrent en possession des trésors d'orfèvrerie que possédait le gallo-romain Mummolus; lorsque Sigebert épousa Brunehaut, les tables furent couvertes de plats d'or et d'argent et le vin coula en des coupes de matière précieuse ornée de pierreries; la reine Brunehaut donna plus tard

(1) Grégoire de Tours, *Historia Francorum*; lib. II, cap. XXVIII; id. *Historiæ Francorum epitomata*, per Fredegarium, § 25, col. 562, Paris, 1699; cité d'après Labarte, *Les Arts industriels au moyen-âge*, Paris, 1864; t. I, p. 418. — Aubert Le Mire, *Opera diplomatica*, Bruxelles, 1725-1747; t. I, p. 3. Testament de saint Remi.

à l'église d'Auxerre, des pièces finement ciselées, dont plusieurs étaient antiques; la ville de Paris était déjà renommée pour ses beaux travaux de joaillerie à la fin du sixième siècle; c'est à son habileté en cet art, que saint Éloi dut l'influence, dont il jouit auprès de Dagobert (1). Les fouilles opérées dans les tombeaux de l'époque mérovingienne prouvent, comme nous l'établirons en parlant de l'orfèvrerie, que les leudes et les grands, résidant sur le sol de la Gaule-Belgique, avaient, pour les objets précieux, le même goût que leurs chefs, et qu'ils se paraient et s'entouraient dans leurs demeures de bijoux ciselés et damasquinés.

Si Pépin d'Héristal et surtout Charles-Martel, en assurant la prépondérance des Austrasiens sur les Neustriens, firent dominer un instant la barbarie jusque dans les monastères, l'action de Charlemagne fut, au point de vue de la civilisation et de l'art, toute différente. Cet empereur, témoin des grands travaux artistiques que le pape Adrien faisait exécuter à Rome, admirateur des œuvres du génie romain, formé au goût du beau par l'Anglo-Saxon Alcuin, l'esprit le plus vaste et le plus actif de cette époque, donna une vive impulsion aux arts: architecture, sculpture, peinture, enluminure, orfèvrerie, tous les arts furent encouragés et par ses lois et par les travaux qu'il fit opérer. Les évêques et les leudes qui entouraient les Carolingiens, prirent eux-mêmes part au mouvement: nous verrons, vers la fin du huitième siècle, un puissant seigneur de la Gaule-Belgique, Adalhard, confier ses filles, dès leur bas-âge à un monastère de Valenciennes, afin qu'elles soient formées à l'art non seulement de lire et d'écrire, mais aussi de peindre et d'orner les étoffes par des broderies en or, en argent et en pierres précieuses; l'église de Cambrai aura, en 825, son peintre en titre, Madalulfe; et dans le testament du comte Évrard, seigneur de Cysoing, mort en 868, nous trouverons mentionnés de nombreux objets précieux qui ne permettent pas de douter du goût de ce comte pour l'art et le luxe.

C'était une véritable renaissance qui avait eté tentée par Charlemagne, un retour vers l'étude de la littérature et des arts de l'antiquité. Mais de même

(1) Grégoire de Tours, *Historia Francorum*; l. III, c. x; l. VI, c. II; l. VII, c. XXXVI, etc., etc.; cité, avec d'autres auteurs, par Labarte, *Les Arts industriels au moyen-âge*, Paris, 1864; t. I, p. 420 et suiv.

que sa restauration de l'empire romain était une œuvre éphémère, qui devait bientôt être détruite par l'esprit de nationalité des peuples et les invasions des barbares du Nord, de même sa tentative pour ressusciter la civilisation antique devait échouer, parce que les tendances des peuplades de la Germanie vers un art moins délicat, attirant les yeux par son caractère étrange ou grotesque et vrai jusqu'à devenir réaliste, avaient peu à peu dominé sous les Mérovingiens et les premiers Carolingiens et formé un goût nouveau, et parce que bientôt allait commencer l'invasion qui fut, de toutes, la plus funeste au point de vue de la société et au point de vue de l'art, celle des Normands.

Le moine de Saint-Gall rapporte que, peu de temps avant sa mort, Charlemagne apercevant au loin des barques de Normands, qui fuyaient après avoir ravagé une contrée voisine, aurait versé des larmes et aurait dit à ses fidèles qu'il voyait d'avance tout ce que ces barbares, après sa mort, feraient de mal à ses descendants et à leurs peuples. On a contesté la vérité de ce récit; mais, quoi qu'il en soit, il exprime ce qui devait suivre le trépas du puissant empereur. Dès 820, quelques barques montées par des Normands abordent sur les côtes de la Flandre; en 836, une de leurs bandes livre Anvers aux flammes; en 845, ils saccagent les frontières de la Flandre et du Tournésis; en 850, ils remontent le cours de l'Escaut et celui de la Scarpe. C'est surtout à partir de 879, que leurs invasions sont fréquentes et terribles. Arrivant les uns par la Lys, sous la conduite de Hastings, les autres par l'Escaut, sous la conduite de Godefried, ils s'avancent, dit l'annaliste André de Marchiennes, détruisant en tous lieux, par le fer et le feu, églises et monastères, cités et villages, égorgeant sans pitié les chrétiens de tout âge et de toute condition. Les abbayes de Saint-Pierre et Saint-Bavon de Gand et celles de Tronchiennes, de Renaix et de Peteghem sont détruites; plusieurs religieux de Saint-Amand sont égorgés sur les ruines de leur monastère; « la gloire de Marchiennes, ainsi que le dit encore l'annaliste André, disparaît sous les coups des hommes du Nord, ainsi que ses chartes et ses livres; » l'église Saint-Géry de Cambrai est incendiée

par ces barbares qui se retirent avec un butin immense ; à Arras, ils massacrent les populations et dévastent les campagnes voisines de la cité ; au monastère de Saint-Bertin tout est saccagé, et l'on trouva mort au milieu des décombres un vieux moine, qui, amené tout enfant dans le cloître, avait préféré périr sur les ruines de l'abbaye plutôt que d'errer vagabond dans un monde qu'il ne connaissait pas.

A l'approche des envahisseurs, de tous les monastères, de Saint-Amand, de Maubeuge, d'Haspres, de Merville, de Saint-Bertin, de Saint-Vaast, les religieux avaient fui, emportant les saintes reliques, et quelques vases sacrés, quelques évangeliaires, quelques objets précieux, qu'ils transportèrent au loin, de ville en ville, d'église en église. Les moines de Saint-Trond quittent la Gaule-Belgique, ceux de Saint-Martin de Tournai se réfugient à Ferrières, ceux de Saint-Bavon errent de Gand à Saint-Omer, de Saint-Omer à Laon, et de Laon à une localité du nom de Noyelles.

Les bibliothèques avaient été livrées aux flammes. Combien d'antiques Vies de saints, combien de précieux volumes, s'écrient les annalistes, ont été dévorés par les incendies qu'allumait la fureur de ces payens (1) ! Les évêques, assemblés en 888, au concile national de Mayence, deplorent dans les termes suivants les désastres que l'invasion des Normands avait causés dans la Gaule-Belgique : « Qui pourrait regarder, sans pleurer, les maux de notre nation, les temples de tant de saints brûlés, tant de monastères renversés, tant de congregations de saints hommes et tant d'autels

(1) Sub bacchania paganorum, in ipsis monasteriorum incendiis, una, cum thesauro reliquo et quammultis voluminibus, illum codicem etiam concrematum..... *Acta SS. Belgii*, Bruxelles, 1784 ; t. II, p. 265. *Vita S. Gaugerici.*

. . . . Nam fertur Gallica tellus
Northmanica cæde, populatu, perditione
Olim deleta, vici, castella subacta,
Ecclesiæ sacris incensæ despoliatis ;
Harum thesaurus sic deperiisse probatur,
Ornatus, Vitæ Sanctorum, plurima quæque
Supra quæ præsens ætas dolet his caruisse.

Acta SS. Belgii, t. II, p. 412. *Vita S. Eusebiæ, abbatissæ Marchianensis.* — Voy. aussi au sujet des invasions des Normands, Balderic, *Chronique de Cambrai et d'Arras*, passim, et Depping, *Histoire des Normands* Paris, 1844, p. 182.

détruits, les ornements des églises mis au pillage, tant d'évêques et de prêtres égorgés, tant d'hommes frappés par le glaive sans distinction d'âge, et cette ruine extrême, apportée par les barbares dans les Gaules et les provinces de la Belgique, qui dévore encore les entrailles de l'empire? Jusqu'à nos jours, quand brillait la gloire des rois Francs, les barbares, vaincus par nos armes, devenaient les esclaves des chrétiens; maintenant, c'est nous, chrétiens, qui tombons dans l'esclavage des barbares (1). »

Lorsqu'enfin cessèrent les courses des Normands, la Gaule-Belgique fut attaquée par des envahisseurs non moins redoutables, les Hongrois; après avoir saccagé tout le pays entre la Sambre et la Meuse, leurs bandes pillèrent les abbayes de Lobbes, d'Haumont et de Liessies et vinrent mettre le siège devant la ville de Cambrai. Ils durent le lever; mais ils avaient détruit le monastère de Saint-Géry, construit sur le Mont-des-Bœufs, éminence dominant la ville. La chronique de Liessies donne une idée des ravages exercés par ces barbares : « Nos ennemis, disait l'annaliste de ce couvent, ont foulé aux pieds votre sanctuaire, ô Seigneur. Et voilà que cette illustre église de Liessies est livrée en proie à ceux qui l'ont prise en haine. Les doux cantiques du Seigneur s'y faisaient entendre; et maintenant, on n'y trouve plus que la plainte et la douleur..... Au milieu de cette terrifiante dévastation du Hainaut, presque tous nos livres ont été dévorés par les flammes; et ainsi nous avons perdu toutes nos annales. Ne paraîtra-t-il pas un nouvel Esdras, qui, semblable au restaurateur de la loi ancienne, après l'incendie de Jérusalem, pourra être assez habile, pour nous redire, en l'honneur de Dieu et des saints, l'histoire de la province de Hainaut (2). »

Ces lignes peuvent faire comprendre l'étendue des pertes que la Gaule-Belgique éprouva durant ces invasions. La plupart des églises, des monastères et des palais, construits du cinquième au neuvième siècle ou établis en d'anciens monuments gallo-romains, furent détruits avec les statues, les peintures, les châsses, les vases sacrés et les livres qu'ils renfermaient; un grand nombre

(1) Concil. Mogunt. apud *Binii Concilia*, t. III, d'après Paillard de Saint-Aiglan, *Memoire* cité, p. 80.

(2) *Chronicon Lætiense*, dans le tome VII de la *Collection des Chroniques inédites*, publiée par le Gouvernement belge; p. 402.

d'objets provenant de la Gaule romaine ou de Byzance, durent aussi disparaître, ainsi que les produits de l'art nouveau qui avait commencé à se former sous les Mérovingiens et les Carolingiens.

Le résultat le plus grave de ces invasions, ce fut le changement profond qu'elles produisirent dans l'état de la société. Les rois et les princes étant incapables de défendre le pays contre les Normands, les hommes de guerre fortifièrent leurs châteaux et formèrent des sortes de camps retranchés, où vinrent s'abriter les religieux et les habitants des villes et des campagnes voisines. Le seigneur féodal devint tout-puissant : le château domina l'abbaye. Presque tous les monastères durent accepter le patronage d'un prélat étranger, qui dépensait au loin leurs revenus, ou d'un baron qui, sous le titre d'avoué, disposait de leurs biens : assez souvent, ils furent administrés par des abbés laïques. Le relâchement s'introduisit dans la vie religieuse. L'archevêque Hervé, en ouvrant, à Trosley, en date du 26 juin 909, le synode de la province ecclésiastique de Reims, trace le tableau le plus lamentable de la situation de la contrée, dont faisaient partie la Flandre, l'Artois et le Hainaut : « Nous avons vu les villes dépeuplées, les monastères détruits ou brûlés.... Là, où il reste toutefois encore une ombre de monastère, on ne garde aucune des lois de la vie régulière. Congrégations de moines, de chanoines ou de religieuses, toutes sont privées de leurs propres et légitimes recteurs. Et tandis que, contre toutes les lois de l'Église, elles obéissent à des prélats étrangers, leurs habitants, contraints par la pauvreté ou plutôt à cause de la malveillance et de l'ignominie de leurs chefs, mènent une vie déréglée. Dans les abbayes de moines, de chanoines et de religieuses consacrées à Dieu, résident des abbés laïques, avec leur femme, leurs fils et leurs filles, avec leurs soldats et leurs chiens (1). »

Les conséquences de cette situation furent importantes au point de vue de l'art. Les Normands et les Hongrois avaient passé en détruisant et en

(1) Herivei oratio, in concil. Troslegensi, anno 909; *Concilia Galliæ*, t. III, p. 535; reproduit d'après M. Paillard, *Mémoire* cité, p. 105.

massacrant ; les barons, les seigneurs, les hommes de guerre restèrent dans le pays, dominant par la violence, s'occupant de guerre ou de chasse. Ce fut, comme l'histoire le dit, l'âge de fer. Il en résulta nécessairement une prédominance de l'esprit barbare dans les idées, dans le goût et dans les types adoptés par les peintres et les sculpteurs. A partir du dixième siècle, les monuments et les objets d'art ne rappellent plus guère les traditions de l'antiquité. Les vêtements des personnages sont souvent ceux des guerriers de l'époque ; on représente les édifices alors existants. On s'occupa encore, comme nous le verrons, d'élever des sanctuaires, de les décorer de vases sacrés, de châsses, d'étoffes précieuses et de livres enluminés ; l'esprit chrétien, qui animait les rudes guerriers du dixième et du onzième siècle, était assez puissant pour leur inspirer, surtout au lit de la mort, des pensées généreuses et des mouvements de libéralité envers les abbayes et les églises : mais les édifices et les objets d'ornementation de cet âge sont tout différents de ceux de l'époque antérieure. L'art qui les produisait était rude, grossier, ignorant des formes, des proportions et des procédés ; il offrait toutefois, dans sa barbarie, une certaine originalité et de premiers essais d'imitation de la nature. L'état social amené par les invasions, correspondant aux goûts artistiques de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, les tendances des peuples de ces provinces vers la reproduction de ce qu'ils avaient sous les yeux s'y étaient développées de plus en plus et y avaient fait naître une forme de l'art toute nouvelle.

Nous venons de tracer l'ensemble du mouvement, que les modifications produites dans la situation de la Gaule-Belgique ont imprimé à l'art, depuis les invasions des Barbares jusqu'aux croisades. Nous devons maintenant l'étudier en détail dans les diverses manifestations de l'art, peinture, sculpture, ivoires, étoffes, sceaux, orfèvrerie, enluminures, et faire connaître les œuvres qui existent encore aujourd'hui, en décrivant, autant que cela sera possible, leur caractère et les tendances qu'elles révèlent.

CHAPITRE III.

LA SCULPTURE & LA PEINTURE DEPUIS L'INVASION DES BARBARES JUSQU'AUX CROISADES.

Église construite au septième siècle par saint Bertin. — Travaux de Charlemagne ; le palais d'Ingelheim ; influence de l'art antique, de l'Italie et de Byzance. — Madalulfe, peintre de l'église de Cambrai. — Travaux et sculptures à l'abbaye de Lobbes. — Travaux et peintures à la cathédrale de Cambrai. — Travaux divers dans l'abbaye de Saint-Bertin. — L'abbaye de Saint-Bavon, à Gand. — Pierres sculptées des églises d'Estaires et de Térouane. — Les Fonts baptismaux de Cousolre et de Saint-Venant. — La crosse de sainte Aldegonde. — Formation d'un art nouveau.

EN TÊTE des formes multiples sous lesquelles l'art se produit, il convient de placer la sculpture et la peinture servant à la décoration monumentale des temples, des palais et des édifices publics et privés. Ces deux arts, qui avaient été cultivés avec tant de succès dans l'antiquité, furent aussi employés par les chrétiens pour l'ornementation de leurs églises et par les rois Francs pour l'embellissement de leurs palais. Malheureusement, tous les édifices, où l'on aurait pu trouver des vestiges de ces premiers travaux, ont disparu ; et les mentions que les chroniqueurs et les documents présentent à ce sujet, sont rares et peu explicites.

A l'exception des ruines de l'abbaye de Saint-Bavon de Gand, dont nous parlerons plus loin, il ne reste, dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, aucune construction antérieure à l'invasion des Normands. Balderic rapporte, dans sa Chronique de Cambrai et d'Arras, qu'il y avait, à Baralle en Artois, une collégiale en l'honneur de saint Georges, dont on attribuait la fondation à Clovis et dont on admirait encore au onzième siècle les colonnes et la forme élégante (1). Le cartulaire de Saint-Bertin présente des détails curieux au sujet de la basilique, élevée par saint Bertin en 640, sur la colline où se trouve aujourd'hui l'église de Saint-Momelin. C'était un riche édifice, dont l'appareil offrait, comme celui des constructions romaines et notamment de la basilique chrétienne de Trèves, plusieurs assises de moëllons alternant avec une assise en briques rouges; des colonnes, dont les chapiteaux étaient surmontés de voûtes, servaient de supports aux murailles. Dans le chœur, il y avait un pavement en mosaïque de pierres de diverses couleurs, entre lesquelles étaient inserties des lamelles d'or, ce qui rappelait les lames d'argent, dont, au dire d'Anastase, était orné le sanctuaire de la basilique du Vatican.

Des statues et des peintures décoraient les églises qui furent construites, dans tout le nord de l'Europe et dans la Gaule-Belgique, depuis l'invasion des Barbares jusqu'à l'invasion des Normands. Nous voyons, en effet, dans Bède le Vénérable, qu'une église saxonne, bâtie en 680, offrait, dans la nef principale, les images de la Vierge et des apôtres; dans l'aile du midi, étaient représentés les principales scènes de l'Évangile et dans celle du nord les visions de l'Apocalypse (2). Il devait en être de même, au huitième siècle, à Gand, en l'abbaye de Saint-Bavon, et dans la Gaule-Belgique, puisqu'en 752, dans une discussion où il soutint les décrétales du pape Grégoire II contre les partisans de l'iconoclaste Léon l'Isaurien, Hildebert, abbé de ce couvent, fut assassiné par les émissaires de l'empereur (3).

(1) Balderic, *Chroniqne d'Arras et de Cambrai*, édition Le Glay, Paris, 1834; p. 216.

(2) Venerabilis Beda, *Homilia in nativ. D. Benedicti*, t. VII, col. 465.

(3) *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon*, par A. Van Lokeren, Gand, 1855; p. 12. D'après les *Annales Sancti Bavonis, anno 752*.

En 769, le concile de Nicée avait prononcé l'anathème contre ceux qui refuseraient de vénérer les peintures représentant le Sauveur, sa divine Mère et les saints. Sans doute, à cause d'une fausse interprétation du texte de ce décret, le concile de Francfort, en 794, refusa de l'adopter, et Charlemagne se montra, durant quelque temps, opposé à l'usage de peindre le pourtour des églises, dans la crainte que les Germains ne rendissent aux saints le culte qui n'est dû qu'à Dieu. Mais nous voyons ce même prince s'occuper de constructions et de travaux, qui durent contribuer à développer, dans les régions du Nord, le goût pour les édifices somptueux et pour leur décoration monumentale.

Il faisait orner de lambris et de peintures murales les églises de ses domaines et de ses palais, en confiant le soin de veiller sur ces ouvrages aux évêques et aux abbés résidant en des lieux voisins. Lorsqu'il voulait élever un nouveau temple, des dignitaires ecclésiastiques et des leudes étaient chargés par lui de suivre tous les travaux, depuis les fondations jusqu'à l'achèvement de l'œuvre. Pour la construction de la basilique d'Aix-la-Chapelle, il appela, de toutes les contrées du continent, les maîtres et les artistes les plus habiles, et fit pourvoir à leur subsistance par les grands officiers de son palais : Éginhard a rappelé que cet édifice était décoré de colonnes de marbre amenées de Rome et de Ravenne, de portes d'airain massif, et d'objets en or et en argent. Les vers d'Ermold-le-Noir présentent une description détaillée de toutes les scènes peintes, par ordre de Charlemagne, dans la villa impériale d'Ingelheim, près de Mayence : dans l'église étaient représentés, à gauche les faits les plus importants de l'Ancien Testament, depuis la création de l'homme jusqu'à Salomon, et à droite ceux du Nouveau Testament, depuis l'Annonciation jusqu'à l'Ascension ; dans les salles du palais les exploits d'un grand nombre de héros, Cyrus, Pyrrhus, Romulus, Annibal, Alexandre, César, Constantin, Théodose, Charles-Martel, Pépin, et enfin ceux de Charlemagne lui-même triomphant des Saxons (1). En suivant, dans le texte du poème d'Ermold, les sujets si nombreux et si variés de ces peintures,

(1) Ermoldi Nigelli, *Carmina*, lib III, vers. 181-281 ; Pertz, *Monumenta Germaniæ historica*, t. II, p. 515

il est facile de reconnaître que plusieurs artistes avaient coopéré à l'exécution de ce travail et que le palais d'Ingelheim dut, comme la basilique et le palais d'Aix-la-Chapelle, exercer une influence artistique sur les guerriers de la Germanie et de la Gaule-Belgique qui se trouvaient en grand nombre à la cour et dans les armées de Charlemagne.

C'est l'art antique, le style latin alors adopté en Italie et le genre byzantin qui paraissent avoir inspiré les travaux exécutés par ordre de Charlemagne. « A l'exception, dit M. Labarte, de quelques chapiteaux de colonnes, retrouvés dans les ruines du palais d'Ingelheim et que possède le musée de Mayence, aucun monument de sculpture de l'époque de Charlemagne n'est venu jusqu'à nous, et il faut s'en tenir aux conjectures sur le caractère de la sculpture de ce temps. Il n'est pas douteux que la plupart des artistes employés par ce prince n'aient été ramenés par lui de l'Italie, où la renaissance des arts se déployait avec éclat sous l'impulsion du pape Adrien, l'ami de Charlemagne..... Quant à l'intervention des artistes grecs dans les constructions que fit exécuter ce prince, elle est démontrée par les fragments arrachés aux ruines du château d'Ingelheim, dont nous venons de parler. A côté de chapiteaux de colonnes taillés dans le marbre, qui appartiennent évidemment aux dernières époques de l'art romain et qui doivent avoir été apportés d'Italie, on trouve d'autres chapiteaux empreints de l'art byzantin. Nous signalerons un pilier de pierre, décoré sur le devant d'un pilastre à trois cannelures qui est cantonné de colonnes engagées. Les chapiteaux sont décorés d'une espèce de feuille de palmier, dans le style de celles qu'on rencontre sur quelques pilastres et sur quelques colonnes du temple de Sainte-Sophie à Constantinople (1). »

Nous ne pouvons déterminer si ces influences de l'art antique, de l'Italie et de l'art byzantin se produisirent aussi dans les travaux exécutés par Madalulfe, qui fut, sous l'évêque de Cambrai Halitgaire (817 à 831), le peintre en titre de cette église, et que les annales

(1) Labarte, *Les Arts industriels au moyen-âge*, Paris, 1864; t. I, p. 136 et 137. D'après M. de Salzenberg, *Alt. Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, pl. xv, fig. 3.

du neuvième siècle appellent un artiste excellent, dont la renommée s'étendait au loin. Il y avait vers la même date, de 823 à 833, un saint abbé nommé Anségise, chargé de l'administration des monastères de Luxeuil, de Fontenelles-Saint-Wandrille et de Saint-Germer de Flay-en-Beauvaisis, qui aimait et favorisait les arts, comme le témoigne le don fait par lui, à ses trois monastères, de croix d'or merveilleusement travaillées, de tables d'autel décorées de statues d'or et d'argent, de grandes couronnes de lumière aussi d'argent, de textes écrits en lettres d'or sur des pages de pourpre et de divers autres objets précieux. Cet abbé avait fait construire à Fontenelles, près de Rouen, un dortoir de deux cents pieds de long et de soixante pieds de haut, qui fut orné de peintures; il fit en outre élever un réfectoire, ayant les mêmes dimensions et offrant, sur ses lambris de bois et sur ses murs, des peintures variées, pour l'exécution desquelles fut appelé Madalulfe, le peintre de l'église de Cambrai. Nous ignorons si c'est au même artiste que l'abbé Anségise confia aussi le soin d'exécuter les peintures « variées, » dont il fit décorer la basilique qu'il construisit en l'honneur de la Sainte-Trinité dans l'abbaye de Flay-en-Beauvaisis. Aucun monument, aucune chronique ne nous permet d'apprécier l'œuvre de Madalulfe; nous ferons seulement remarquer combien il est intéressant, pour l'histoire de l'art dans le nord de la France, de constater que, dès la première moitié du neuvième siècle, la cathédrale de Cambrai avait son peintre en titre, et que ce peintre avait assez de talent et assez de renommée pour être chargé d'importants travaux dans une abbaye voisine de Rouen.

APRÈS ce que nous avons dit des invasions des Normands, personne ne s'étonnera de ne trouver aucune mention relative à la construction de grands édifices et d'œuvres de décoration monumentale, durant la seconde moitié du neuvième siècle. Dès le commencement du dixième, quand le calme renaît, d'importants travaux sont entrepris, en partie pour relever les ruines. Les annales de l'abbaye de Lobbes nous apprennent qu'entre 901 et 906 on édifia, dans ce monastère qui avait été détruit par les Normands, une nouvelle église, à la construction de laquelle d'habiles

ouvriers consacrèrent tout ce qu'ils avaient de connaissances artistiques. Folcuin, abbé du même couvent de 965 à 990, fit décorer de peintures le ciborium du maître-autel et les boiseries des voûtes de l'église, et plaça au-devant de l'ambon une image du Seigneur que l'annaliste appelle vivante et pour l'exécution de laquelle avait été mandé un artiste payé à prix d'or; le chroniqueur ajoute qu'elle était incomparablement plus belle que toutes les autres de la région, parole qui révèle l'existence d'un certain nombre de statues dans la contrée. Sous Hugues II (1036-1053), quand l'abbaye eut déjà été transformée en collégiale, on reconstruisit plusieurs parties de l'église; et plus tard, vers 1094, sous l'abbé Fulcard, les lambris en bois furent remplacés par un ouvrage en pierre, et l'édifice fut décoré de peintures avec autant de soin que de richesse, par le zèle d'un nommé Bernard, qui, d'après le récit de l'annaliste, peut avoir été, soit l'artiste par lequel fut exécuté le travail, soit le bienfaiteur qui en paya la dépense. De 1077 à 1094 sous l'abbé Arnould, le chanoine Oilbaud ou Olibade, prévôt du monastère, avait étendu les bâtiments du côté du cloître et construit une tour à l'occident, le cloître des chanoines et la chapelle de Saint-Nicolas. Ces derniers édifices existent encore aujourd'hui, ainsi que la crypte de l'abbaye; mais ils ont été dénaturés par plusieurs restaurations et ne peuvent donner une idée de l'art au onzième siècle.

La chronique de Liessies rapporte que, vers l'an 1004, on éleva, dans cette abbaye, en l'honneur des bienheureux Wibert et Ada, parents du fondateur du monastère, un tombeau recouvert d'une grande pierre sur laquelle était sculptée l'image d'un homme, dont la tête ceinte d'un bandeau richement décoré et les vêtements entourés d'élégantes bordures indiquaient suffisamment la noblesse et la dignité (1).

A Cambrai, nous voyons, entre 977 et 995, l'évêque Rothard achever la cathédrale qui avait été commencée par Ingelran, et, vers 1079, Hugues, doyen de la même église, faire reconstruire le cloître et un portique. Gérard II, évêque de 1076 à 1092, travailla à la restauration de cette

(1) *Chronicon Lætiense*, dans le t. VII de la *Collection des Chroniques Belges inédites*, publiée par ordre du gouvernement Belge, p. 405 et 406.

cathédrale qui venait d'être détruite par un incendie et fit rétablir les chapiteaux des colonnes et les boiseries, ainsi que les fenêtres dont les baies furent agrandies. L'annaliste ajoute que cet évêque avait acheté les couleurs les plus fines pour couvrir de peintures l'édifice tout entier, mais que, durant l'exécution de son projet, il fut arrêté par la mort.

Des travaux analogues s'opéraient dans l'abbaye de Saint-Bertin. A la suite d'un incendie qui avait détruit presque complètement ce monastère, Jean d'Ypres, abbé de 1081 à 1095, fit relever le réfectoire ainsi que les cloîtres et les décora d'un merveilleux ouvrage de sculpture. Il fit en outre exécuter deux remarquables statues en bois, placées au pied de la grande Croix et ornées d'or, d'argent et de pierres précieuses très bien travaillés. C'est à lui aussi qu'on dut la fondation de la chapelle de la Sainte-Vierge, qui fut couverte de peintures et dans un enfoncement de laquelle fut sculpté le sépulcre de Notre-Seigneur avec divers personnages.

Ces importants travaux de décoration monumentale, et ceux qu'avaient exécutés à Aix-la-Chapelle le célèbre peintre italien Jean, et au couvent de Saint-Trond l'abbé Adélard II, qui était tout à la fois peintre et sculpteur, prouvent qu'au dixième et au onzième siècle l'usage de peindre les églises existait dans les Pays-Bas. Et non-seulement, d'après les faits que nous avons rappelés, on ornait les églisesde peintures et de sculptures; mais des ouvrages analogues s'exécutaient, dès cette époque, dans les cloîtres et dans les réfectoires des monastères. S'il en est ainsi, combien de générations d'artistes n'a-t-il point fallu pour la décoration monumentale des cathédrales et des nombreuses abbayes de la Flandre, de l'Artois, du Hainaut et des autres provinces des Pays-Bas? Malheureusement les noms de ces artistes sont inconnus, et il n'est rien resté de leurs œuvres.

GAND est la seule ville de cette région où les archéologues ont pu retrouver quelques vestiges d'un édifice assez important, antérieur à l'époque des croisades : ce sont les ruines de l'abbaye de Saint-Bavon, qui avait été construite au septième siècle avec magnificence. Les murailles encore aujourd'hui debout semblent appartenir, écrivait M. Van

Lokeren en 1855, à cette construction primitive. Elles sont percées de fenêtres, très-étroites à l'extérieur, mais ébrasées à l'intérieur, qui sont à plein-cintre de petite dimension, sans ornements et supportées par des pieds droits (1). Le sanctuaire était décoré de draperies, puisque les annales de l'abbaye nous apprennent qu'en 813, au moment où on célébrait une fête, une étincelle mit le feu aux voiles qui entouraient l'autel et amena un incendie, qui détruisit l'église (2). Au dixième siècle, lorsqu'après l'invasion des Normands le nombre des religieux fut augmenté, Arnould, comte de Flandre, agrandit le monastère et fit construire la crypte ou *martyrium* de Saint-Gérard. « En entrant dans l'enceinte des ruines de l'abbaye, écrivait encore M. Van Lokeren en 1855, on voit à gauche une arcade en plein-cintre, formée de claveaux, partant d'un tailloir qui est soutenu, de chaque côté de la paroi intérieure des murs, par des colonnettes géminées à fût cannelé en spirales à zigzags. Les chapiteaux, quadrilatères près du tailloir, mais arrondis vers le fût, ne sont formés que d'entrelacs et d'enroulements faiblement accusés, se réunissant en faisceaux pour former des voûtes sous les angles des tailloirs. Les bases, espèces d'oves ou de quarts de rond renversés, sont acccouplées et présentent à leurs angles une feuille qui se glisse de dessous la nervure (3). » En 985, l'abbé Odwin commença un chœur plus grand et construit avec plus de richesse : le mur extérieur des ruines de l'abbaye en faisait partie. On a découvert au pied de ce mur les débris d'un pavement formé de carreaux à dessins et une base de colonne romane (4). Dans les décombres ont été en outre trouvés plusieurs fragments provenant d'un ancien baptistère : le diamètre de la cuve a 90 centimètres; elle est ornée aux coins de rinceaux soutenus pas des anges; les faces verticales représentent Adam et Ève tentés par le démon et chassés du paradis terrestre, et l'Adoration des Mages. L'exécution est barbare ; le sentiment des proportions fait complètement défaut ; l'expression seule apparaît dans les physionomies (5).

---

(1) A. Van Lokeren, *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon*, Gand, 1855 ; p. 7

(2) *Annales de l'abbaye de Saint-Bavon*, cit. par Van Lokeren, op. cit., p. 15.

(3) Van Lokeren, op. cit., p. 36.

(4) Id. id. p. 46.

(5) Id. id. p. 82.

Les mêmes tendances se retrouvent dans quelques monuments, tombeaux, bas-reliefs et fonts baptismaux, qui existent encore aujourd'hui. La cathédrale de Saint-Omer possède le tombeau dit de saint Erkembolde, peut-être de l'époque mérovingienne, sorte d'auge en pierre reposant sur deux lions de marbre grossièrement sculptés. A l'abbaye de Lobbes se trouvent deux pierres sépulcrales du huitième siècle : ces deux monuments sont formés l'un d'une simple pierre plate marquée d'une croix, qui recouvrait les restes de l'abbé Hidulphe mort en 707, et l'autre, qui rappelle le souvenir de saint Abel, archevêque de Reims et co-abbé de Lobbes, mort en 750, d'une pierre creusée à sa partie supérieure et offrant une croix archiépiscopale, autour de laquelle voltigent douze colombes, sans doute les symboles des apôtres. Lors de la démolition, vers 1861, de l'ancienne église d'Estaires, ville construite près de l'emplacement probable du *Minariacum* de l'itinéraire d'Antonin, on a trouvé, dans les fondations et les murs d'une partie de cet édifice, qui semblait remonter au onzième ou au douzième siècle, outre une borne milliaire romaine avec inscription et une tombe avec une croix, rappelant la sépulture de l'abbé Hidulphe, de Lobbes, diverses sculptures parmi lesquelles une tête surmontée d'un cercle formant couronne, d'un très puissant caractère, qui semble accuser l'époque carolingienne, et plusieurs autres débris très remarquables, masques monstrueux, animaux fantastiques, tête d'ane à longues oreilles dont la gueule tient un phylactère, enroulements capricieux, que nous croirions devoir plutôt attribuer à l'art roman primitif. Les pierres provenant d'Estaires ayant été réunies à des pierres provenant de l'église de Térouane, il est difficile de déterminer l'origine et la date probable de ces sculptures (1). Mais en les étudiant, on arrive à conclure qu'il y avait, dans le nord-ouest de la France, avant le douzième siècle, des artistes qui travaillaient la pierre avec vérité, puissance et finesse, et qui se plaisaient, comme les miniaturistes, à représenter l'étrange et le grotesque, trait caractéristique que nous avons déjà signalé et sur lequel nous aurons encore à revenir.

(1) Ces curieux débris se trouvent à Estaires dans le jardin de l'habitation occupée autrefois par M. Arnould de Tournay, qui a sauvé ces objets de la destruction.

Quelques autres sculptures, antérieures aux croisades, sont conservées dans la même région. La plus barbare au point de vue de l'exécution et l'une des plus anciennes est la cuve baptismale de Cousolre. Elle est formée d'une pierre carrée, d'un peu moins d'un mètre de côté, dont la partie supérieure présente une excavation arrondie, destinée à renfermer l'eau qui sert pour le baptême, avec des têtes d'anges et des fleurons aux quatre coins. Sur la face principale ont été sculptés deux personnages représentant, une femme aux longs cheveux qui porte de la main gauche un livre posé sur sa poitrine, tandis que de la droite elle tient un arbre, et un homme qui de la main gauche tient aussi l'arbre et de la droite une sorte de barrière attachée à l'arbre. Le front des deux personnages est orné d'une coiffure formant couronne. Un énorme lion s'élance de leur côté. La tradition locale y voit saint Walbert et sainte Bertilie, les fondateurs de l'église de Cousolre; n'aurait-on pas voulu représenter Adam et Ève au moment où ils sont hors du paradis? Les deux faces latérales offrent des colonnes formant des arcades en plein-cintre; sur la face opposée à la principale, est sculptée une tête, dont la bouche laisse échapper des rinceaux qui s'épanouissent en larges feuillages (1). De même que dans la plupart des sculptures qui restent du dixième et du onzième siècle, les têtes sont démesurément grosses et le corps, les jambes et les pieds très petits; le dessin est grossier et barbare; c'est à peine si l'on voit commencer, dans la pierre de Cousolre, le caractère expressif qui se remarque dans les fonts baptismaux de Saint-Venant.

Le monument de Saint-Venant est beaucoup plus important pour l'histoire de l'art. Il est porté par un large pied, cantonné de quatre colonnes que soutiennent quatre têtes de monstre. La cuve ou vasque est entourée de rinceaux. Sur les bords ou faces de cette cuve sont sculptés quatre bas-reliefs qui représentent la Cène, la Trahison de Juda et la flagellation, le Crucifiement, et la Mise au tombeau avec les saintes Femmes qui pleurent, les gardes qui veillent et le Sauveur qui porte la Croix à la main après sa résurrection. L'exécution de ces sculptures est barbare; les têtes sont

(1) On doit la conservation de ce monument, qui est aujourd'hui au musée de Lille, à M. Jennepin, maître de pension à Cousolre.

énormes, les jambes très courtes et les yeux beaucoup trop largement ouverts : mais l'expression et le sentiment sont très bien caractérisés; le sculpteur a rendu le récit évangélique et son symbolisme. L'ensemble du travail, le monument qui représente le temple de Jérusalem, le tombeau du Christ, les casques, les boucliers et les armures des soldats semblent indiquer que ce monument date de la fin du dixième ou du onzième siècle. Il est en pierre de Tournai, et doit par conséquent avoir été exécuté dans le nord de la France (1).

Nous signalerons aussi les fonts baptismaux de l'église de Neuf-Berquin qui sont portés par un large pied cantonné de colonnes, dont les chapiteaux pourraient être de l'époque carolingienne : les sculptures des bords de la cuve, ornées de sortes de croix à deux traverses surmontées d'arcs en plein-cintre, entre lesquels se trouvent des oves, remontent aussi à une haute antiquité.

L'église de Maubeuge conserve une sculpture en bois, désignée sous le nom de crosse de sainte Aldegonde, qui paraît être antérieure aux croisades. Sous une volute en argent doré, travail délicat représentant une chasse qui accuse le treizième siècle, se voit une hampe en buis, haute de $1^{m}33$, divisée en trois parties offrant dix-neuf sujets empruntés aux principaux mystères de la vie du Sauveur. Ces dix-neuf petits bas-reliefs présentent un caractère archaïque d'une grande naïveté. Il n'y a aucune proportion dans les membres des personnages; mais les têtes sont remarquables par leur vérité, malgré la grossièreté des traits et l'absence de tout modelé. Les scènes qui nous ont paru les plus caractéristiques sont l'Apparition des anges aux bergers de Bethléem, les Mages endormis, qui ont, même pendant leur sommeil, la couronne sur le front, la Tentation de Notre-Seigneur, où se voit un démon assis sur une *croix* qui forme le pinacle du temple de Jérusalem, et le Jardin des Olives où apparaissent des soldats portant des cottes de maille et des boucliers triangulaires. Le caractère des têtes, la forme des boucliers et des armures, et les feuilles avec pointillé qui séparent ces

(1) MM. Dancoisne et Van Drival ont décrit ces fonts baptismaux dans la *Statistique monumentale du Pas-de-Calais*, t. I, art. 3.

dix-neuf scènes semblent indiquer que cette hampe est du onzième siècle. Nous n'oserions cependant revendiquer ce travail comme un produit de la sculpture du nord de la France : il existe deux autres hampes identiquement semblables, dont l'une est conservée à Évreux et l'autre en partie à Notre-Dame de Pontoise et en partie à la cathédrale de Reims (1).

Les sculptures que nous venons de décrire sont d'une exécution grossière ; mais elles ont de l'importance au point de vue de l'histoire de l'art : ce sont des caractéristiques du dixième et du onzième siècle. La société, devenue barbare à la suite des invasions des Normands, oublia les traditions de l'antiquité que Charlemagne avait voulu remettre en honneur dans un milieu, qui ne pouvait guère les comprendre, et inventa un art barbare. Aux proportions régulières et à l'amour du beau qui dominaient dans la sculpture gréco-romaine, les artistes nouveaux substituèrent des créations souvent étranges, offrant des personnages aux yeux presque ronds et démesurément ouverts, avec une tête énorme sur des membres petits et grêles; ils représentèrent les édifices de leur époque, les costumes alors adoptés, excepté pour le Christ, la Vierge et les saints qui conservèrent une robe traînante, les plantes de leur pays et les animaux fantastiques et les démons dont il est parlé dans les vieux chants du nord et les légendes du christianisme, le tout d'une manière incorrecte, sans science du modelé et des lois de la perspective, mais toutefois, il est nécessaire de l'ajouter, avec une originalité et une naïveté, une tendance vers le vrai et un sentiment dans l'expression, qui ne sont point sans charmes. Faut-il voir, dans cet art du onzième siècle, une résurrection de l'art gaulois, comme semblent le penser certains auteurs? Les yeux ronds largement ouverts des figurines en argile blanche trouvées dans le nord de la France, le caractère grotesque et le manque de proportions entre la tête et les membres des statuettes et des animaux découverts dans l'atelier de Moulins (2), peuvent-ils servir à prouver que

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, année 1875, p. 89 Article de M. Darcel.

(2) Edmond Tudot, *Collection de figurines en argile*, Paris, Rollin, 1870 ; planche 34 et 39.

les premiers essais de l'art roman se sont inspirés de traditions de l'art de la Gaule indépendante conservées par le peuple (1) durant un millier d'années? Nous hésitons à accorder une influence prépondérante à ces traditions, qui avaient péri en partie à la suite des invasions de Chrocus et des Barbares et sous l'action du christianisme. Elles ont leur part dans l'action d'ensemble qui s'est produite au nord-ouest de la France; mais nous croyons que le caractère barbare de l'art roman s'explique surtout par la prédominance de l'esprit barbare au neuvième et au dixième siècle : dans la même contrée, dans les mêmes circonstances, des populations de même origine ont dû avoir un art presque identique, avec les modifications amenées par des idées nouvelles et des influences étrangères. Nous nous refusons aussi à accorder une influence notable à l'école byzantine. « On s'est imaginé, comme le dit très-bien M. Labarte, de donner le nom de style byzantin à ces rudes ébauches d'un art dans son enfance. Mais qu'on veuille seulement mettre en présence les œuvres de l'Occident de la fin du dixième siècle et du onzième et celles des Grecs aux mêmes époques, et l'on pourra se convaincre que les œuvres de l'Occident ne sauraient être comparées aux productions byzantines et qu'elles ne sont que le résultat de l'inexpérience et du défaut d'études..... L'influence byzantine avait à peu près cessé de se faire sentir; les artistes occidentaux étaient parvenus à se créer un style tout particulier : ils puisaient leurs inspirations dans la nature (2). »

(1) Cette pensée se trouve indiquée dans Henri du Cleuziou, *De la Poterie gauloise*, Paris, 1872.

(2) Labarte, *Les Arts industriels au moyen-âge*, t. I, p. 149 et 172.

CHAPITRE IV.

LES ÉTOFFES, LES IVOIRES & LES SCEAUX DEPUIS L'INVASION DES BARBARES JUSQU'AUX CROISADES.

Fabrication des étoffes dans la Gaule-Belgique — Étoffes de l'Orient conservées dans les châsses. — La chasuble de sainte Aldegonde à Maubeuge. — Un atelier de broderie à Valenciennes au huitième siècle. — Étoffes dans les cathédrales et les abbayes. — Les objets en ivoire dans l'antiquité et dans l'Église. — Ivoires de Cambrai au neuvième siècle. — Ivoires du comte Évrard, seigneur de Cysoing. — Le diptyque de la cathédrale de Tournai. — Les monnaies. — Les sceaux. — Sceaux des rois et des comtes. — Sceaux des ecclésiastiques. — Intailles antiques.

LES NÉCESSITÉS de la vie, les besoins du culte et le goût du luxe firent naître, dans la Gaule-Belgique, une industrie artistique, dont l'origine remonte d'ailleurs aux temps les plus anciens. On sait que, dès la période gallo-romaine, les étoffes écarlates d'Arras, saies et *birri*, étaient recherchées à Rome et dans tout l'empire (1). Il en était de même des saies des Morins, peuple du pays de Saint-Omer et de la Flandre-Maritime, durant la période carolingienne. Les capitulaires de Charlemagne ordonnent non-seulement que les femmes s'occupent de la

(1) M. Van Drival a réuni et étudié les textes relatifs à cette question dans l'ouvrage qui a pour titre : *Les Tapisseries d'Arras*, Arras, 1864 ; p. 19.

tonte des moutons, du filage des laines et du tissage des étoffes, mais aussi que les gynécées soient pourvus de lin et de laine, de wede, de cochenille et de garance pour la teinture, de peignes à tisser, de savons, de chardons et de graisses pour le travail des cardeuses et de la foulerie (1). On voit, en effet, dans le cartulaire de Folcuin, que les femmes des colons de l'abbaye de Saint-Bertin, entre 843 et 864, étaient obligées de tisser pour le monastère un certain nombre de *camsiles* ou toiles propres à faire des chemises. La même redevance était fournie par les colons de l'abbaye de Saint-Pierre de Gand (2). Vers 958, le comte de Flandre, Baudouin III, établit des marchés à Bruges, à Courtrai, à Thourout, à Cassel, et attira à Gand, Ypres, Bruges et en d'autres villes des tisserands de toiles et de draps. La fabrication des étoffes de laine de plusieurs couleurs était donc usitée en Flandre dès les temps les plus anciens.

L'ÉTABLISSEMENT du culte catholique avait amené la confection de tissus de luxe. Des broderies, des tapis étaient nécessaires pour les ornements sacerdotaux, pour la décoration des églises et pour la conservation des reliques. Les chrétiens semblent s'être servis d'abord d'étoffes, qui, pour la plupart, provenaient d'Orient et offraient parfois des sujets profanes. Dans le célèbre reliquaire de Saint-Servais, à Maëstricht, sont renfermés deux tissus en soie, datant de la fin du quatrième ou du cinquième siècle, sur lesquels se voient une scène de chasse et un sacrifice païen. Lorsqu'en 1843, on ouvrit la châsse du trésor d'Aix-la-Chapelle, on y trouva deux étoffes de soie très remarquables : l'une, d'un brun très foncé et de petite dimension, porte des aigles, des lièvres et divers végétaux ; l'autre, qui a environ trois mètres de longueur et deux de largeur, présente, sur un fond rouge très éclatant, des médaillons circulaires au centre desquels sont des éléphants jaunes à trompe verdâtre; pour l'ornementation, c'est le jaune, le bleu lapis, le vert et le blanc qui ont été employés. Des disques ovales,

(1) Baluze, *Capitulaires*, Paris, 1677 ; t. I, p. 240, 337 et 510.

(2) Guérard, *Cartulaire de Saint-Bertin*, Paris, 1841 ; p. 97. — *Annales sancti Petri Blandiniensis*, edit. par Van de Putte, Gand, 1842 ; p. 73.

composés de feuillages de différentes couleurs, garnissent les intervalles qui séparent ces médaillons. Une inscription grecque tissée dans l'étoffe, à l'un des angles, mentionne le nom d'un Michel, primicier de la Chambre impériale, qui sans doute avait commandé ce travail. Ce tissu, qui remonte assez probablement au neuvième siecle, est évidemment un produit de l'art oriental (1).

C'est encore à l'art oriental, et probablement au onzième siècle, qu'il faut attribuer une étoffe aujourd'hui conservée dans l'église de Maubeuge, où elle est désignée sous le nom de chasuble de sainte Aldegonde. Elle est formée d'un tissu d'une chaîne très-fine en soie et or, offrant un fond pourpre clair, sur lequel se détachent des perroquets, perchés sur des pivoines, dont les têtes affrontées supportent une fleur de lis du plus beau galbe, le tout en or (2).

D'AUTRES mentions se rapportent à des étoffes exécutées probablement dans la Gaule-Belgique et d'après d'autres procédés. L'une des plus anciennes et des plus curieuses est celle qui concerne les tissus brodés par les filles d'Adalhard, puissant leude de la Gaule-Belgique. Vers 745, dans la ville de Valenciennes se trouvait un couvent, sans doute l'abbaye Saint-Jean, dans lequel Adalhard fit instruire ses deux filles Harlinde et Renilde. Elles y furent formées aux saintes lettres et aux sciences humaines : pieuses et dociles, et gravant dans leur cœur, rapporte l'auteur de leur vie, ce qu'elles retenaient par la mémoire, elles apprirent non-seulement à lire, à psalmodier et à chanter les hymnes sacrées, mais aussi à écrire, à peindre et à exécuter, outre tous les travaux dont s'occupe la main de la femme, des broderies sur soie ornées d'or et de pierres précieuses, ouvrage dans lequel elles parvinrent à exceller. Lorsque plus tard, Harlinde et Renilde eurent fondé un monastère à Maseyck, sur les bords de la Meuse, elles continuèrent à s'occuper d'enluminer des livres et de broder des tissus pour le service des

(1) Cette étoffe a été reproduite avec couleurs dans les *Mélanges d'archéologie* du P. Martin et du P. Cahier, t. II, pl. IX, X et XI.

(2) Ce tissu a été décrit par M. de Linas dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1859, p. 106, et par M. l'abbé Bulteau dans le *Bulletin de la Société de Tournai*, t. III, p. 255.

saints autels. Leurs manuscrits, dont nous parlerons plus tard, sont encore aujourd'hui précieusement conservés ; on a aussi retrouvé, il y a quelques années, dans la châsse qui renferme leurs restes, une étoffe que l'on croit avoir été travaillée de leurs mains. « Sur un fond de couleur pourpre sont tissées des figures assises, avec l'inscription en lettres majuscules : REX DAVID. Des broderies en or rehaussent encore l'éclat de cette étoffe, qui aurait fait partie d'une chasuble et daterait du huitième siècle, si l'on pouvait en croire une inscription sur parchemin trouvée dans la châsse (1). » Une page, extraite des Actes des saints de l'ordre de Saint-Benoît et reproduite dans nos *Documents*, porte à croire que le tissu dont il est ici question est bien l'œuvre de Harlinde et de Renilde. Il y avait donc, au huitième siècle, à Valenciennes, dans un monastère, une école où l'on apprenait les jeunes filles à enluminer et à broder des étoffes en soie, à l'aide de l'or et des pierres précieuses. C'est un fait important pour l'histoire de l'art, et d'autant plus intéressant qu'il concerne la broderie, art qui semble avoir été, dans la première partie du moyen-âge, plus cultivé en Occident, que le tissage ou la fabrication des tapis.

LES MENTIONS relatives à l'usage des tapisseries historiées sont anciennes et assez nombreuses. L'antique poème de Béowulf parle de tapis tramés d'or qui se déployaient dans les salles des palais scandinaves, et les sagas poétiques de l'Edda en citent d'autres sur lesquels étaient représentées les actions héroïques des ancêtres (2). Grégoire de Tours rapporte que le jour où Clovis reçut le baptême à Reims, l'église était tendue de courtines et de draperies peintes. A partir de Dagobert, l'usage des tapisseries se multiplie non-seulement dans les palais des princes, mais dans les demeures des seigneurs et des évêques et dans les églises et les abbayes (3). Charlemagne

(1) Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, 1872; t. I, p. 239.

(2) Beowulf, *Anglo-Saxon poem*, éd. de Kemble, lib. xv, v. 1983-1987. Nous empruntons cette citation au Mémoire de M. Héris sur les *Caractères de l'École flamande de peinture*, publié dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*, t. XXVII, 1855-1856; p. 17.

(3) Grégoire de Tours, *Historia Francorum*, l. II, c. 31. — *Le moine de Saint-Gall*, l. I, c. 18.

fait figurer, au nombre des présents qu'il envoie au roi des Perses, des tentures de Frise, les unes blanches, les autres de diverses couleurs, les plus rares qu'il peut trouver. Dans toutes les chroniques des couvents, il est question de *tapetia*, *aulœa*, *cortinœ*, *dorsalia*, qui étaient suspendus autour de l'autel, en avant du chœur, ou le long des murailles et entre les colonnes. Il y en avait dans les églises de Liège, de Saint-Trond, de Waulsort et de Gembloux, et les documents que nous publions en mentionnent, antérieurement au treizième siècle, dans les abbayes de Saint-Amand, de Saint-Bertin, de Liessies et de Saint-Vaast d'Arras.

Ces mentions sont malheureusement peu explicites. En 795, Radon, abbé de Saint-Vaast, fit orner de tentures en étoffes les murailles de son église; au siècle suivant, Hermentrude, l'épouse de Charles-le-Chauve, donna à la même abbaye deux draps d'or et plusieurs étoles aussi en or et le comte Évrard, seigneur de Cysoing, légua à chacun de ses enfants, des manteaux et des chasubles brodés d'or, d'autres chasubles de cendal, et plusieurs courtines aussi brodées d'or qu'on tendait au-dessus de l'autel, sans doute sur le ciborium.

Le cartulaire de l'abbaye de Saint-Bertin offre, au neuvième et au dixième siècle, plusieurs passages concernant des étoffes précieuses. L'abbé Adélard fait don, en 864 ou 865, à l'église de cette abbaye, d'une chasuble merveilleusement décorée d'or et de perles, ce qui fait penser à un tissu brodé comme celui des religieuses Harlinde et Renilde; en 877, l'abbé Hilduin enrichit son trésor d'un parement d'autel, d'une ceinture du plus grand prix, et aussi d'une chape blanche semée d'oiseaux rouges. En 959, Mathilde, fille d'Arnould, comte de Flandre, offre à la même abbaye une courtine d'une dimension extraordinaire et d'un précieux travail, qui était ornée de sujets de couleurs variées, et dont on se servit pour former le *velum templi* en temps de carême. En 1036, une autre comtesse de Flandre, Adèle, donne à l'abbaye de Bergues-Saint-Winoc, un pallium d'une très-grande valeur, en souvenir d'un miracle opéré par l'intercession de l'un des saints patrons de l'église au moment où elle priait devant ses reliques.

Il faudra attendre l'époque des croisades, et surtout le treizième et le quatorzième siècle, pour pouvoir étudier l'histoire des tissus dans le nord de

la France, à l'aide de mentions explicites et d'étoffes ou de tapis encore aujourd'hui conservés.

L'ivoire, matière dure et solide, susceptible du plus beau poli, avait été souvent employé par les artistes de l'antiquité pour la sculpture des statuettes et des bas-reliefs, et tout spécialement pour ces deux tablettes se repliant l'une sur l'autre et servant à prendre des notes, qu'on désignait sous le nom de diptyques. Il est souvent question, dans l'histoire romaine, des diptyques consulaires, tablettes en ivoire présentant à l'extérieur des bas-reliefs avec les noms des consuls, que ces magistrats envoyaient en présent à leurs amis et aux personnes en dignité.

Quelques objets en ivoire ont été trouvés dans les monuments romains de la Gaule-Belgique; mais c'est de l'Église, et non de l'imitation de ces objets, que vint pour le moyen-âge l'usage d'employer l'ivoire. Dès le temps des Apôtres, l'Église eut des diptyques en ivoire : ces diptyques servaient pour y inscrire soit les noms des baptisés ou ceux des personnes en vie, pape, évêque, prêtres, princes et bienfaiteurs, soit les noms des saints ou ceux des défunts. L'usage de ces diptyques dans le nord de la France est établi par un texte de Folquin, abbé de Lobbes, qui rapporte qu'Adalbéron, archevêque de Reims en 969, avait conservé l'habitude de se faire lire, durant la messe, par le sous-diacre, les noms des évêques ses prédécesseurs inscrits sur des diptyques (1). Quant aux feuillets des diptyques anciens ou des tablettes en ivoire, ils furent souvent employés, dans le nord-ouest de la Gaule et dans toute la chrétienté, pour recouvrir les évangéliaires et les livres les plus précieux.

Les mentions relatives aux ivoires sont assez rares. Nous en trouvons deux dans la chronique des évêques de Cambrai, l'une de 802 concernant l'évêque Hildowart, qui fit sculpter des tablettes d'ivoire très bien travaillées, dont l'existence est encore constatée au onzième siècle, et l'autre de 828, concernant Halitgaire, le pieux et savant successeur d'Hildowart. Ayant été

(1) Folquin, *Gesta abbatum Lobiensium*, apud Pertz, *Monumenta Germaniæ historica*, t. IX, p. 58.

charge, par Louis-le-Débonnaire, d'une négociation auprès de Michel, empereur d'Orient, cet évêque reçut de ce prince, avec de précieuses reliques, des tablettes de même matière dont il se servit pour couvrir des livres. Nous trouvons donc à Cambrai, dès le commencement du neuvième siècle, trace d'un ivoire sculpté dans la région et d'autres tablettes aussi en ivoire provenant de Constantinople, qui durent contribuer à faire connaître l'art byzantin, comme celles que rapportèrent plusieurs autres ambassadeurs de Charlemagne et de ses successeurs.[1]

Le testament de saint Évrard, comte et seigneur de Cysoing, dont nous avons déjà parlé, mentionne, parmi les legs que ce comte laissa à ses enfants, un grand nombre d'objets en ivoire. Ce seigneur donne à l'aîné de ses fils, Unroch, des tablettes en ivoire avec ornements en or, et une châsse de même matière. Les objets attribués à Béranger, le second des fils d'Évrard, sont un calice et une châsse en ivoire décorés d'or, avec un évangéliaire, un lectionnaire, un missel, un commentaire, un antiphonaire et un exemplaire de Smaragde, recouverts d'ivoire; Adalard, le troisième fils, reçoit une épée et un baudrier ornés de même. Si un seul comte possédait tant d'objets en ivoire, combien ne devait-on pas en trouver dans les palais des princes et dans les trésors des églises et des monastères?

LAISSANT de côté les deux diptyques d'ivoire, de Liège, qui remontent au cinquième et au sixième siècle et proviennent évidemment de l'Italie, ainsi que celui de l'église de Genoels-Elderen, dans le Limbourg belge, qui se trouve aujourd'hui au musée de la porte de Hal, à Bruxelles, nous décrirons celui qui est conservé dans le trésor de la cathédrale de Tournai. Sur le premier feuillet de ce diptyque sont sculptés trois sujets; au bas, le Christ en croix, et aux extrémités des bras de la croix deux hommes figurant le soleil et la lune qui s'apprêtent à se voiler la face, tandis qu'au pied à droite un homme, qui représente l'Église, recueille le sang sacré dans un calice, et à gauche une femme représentant la Synagogue étend les bras avec dédain; au-dessus du crucifiement, dans un médaillon circulaire, dont la bordure est formée de feuillages, deux anges, ailés et

nimbés, portent un disque où se trouve l'Agneau de Dieu avec un nimbe crucifère; au haut, dans un disque ovale, le Christ, assis sur un trône, tient un livre ouvert, sur lequel il est écrit SALVS MVNDI, et à chaque côté du disque sont les quatre symboles des évangélistes. Le second feuillet est décoré de rinceaux, à fond découpé : au centre de ces feuillages, se trouve saint Nicaise, accompagné de son diacre et de son lecteur; ils sont revêtus des ornements sacrés. Le premier de ces feuillets date probablement du onzième siècle; le second, qui paraît être du huitième ou du neuvième, peut donner une idée de tout ce qu'il y avait de large et de délicat dans le faire des artistes qui sculptaient l'ivoire à l'époque des Carolingiens. Les rapports frappants qui existent entre les rinceaux du second feuillet et ceux qu'on trouve sur les manuscrits exécutés à la même époque dans les abbayes de la Gaule-Belgique, portent à croire que ce magnifique objet d'art est l'œuvre d'un artiste de la contrée. S'il en est ainsi, on peut conclure que la sculpture sur ivoire est restée, du neuvième au onzième siècle, à une plus grande hauteur que la sculpture dans les monuments et la peinture sur le vélin des manuscrits. Cela pourrait peut-être s'expliquer par la beauté des modèles qu'offraient aux sculpteurs en ivoire les diptyques des églises et ceux qui furent envoyés plus tard de Constantinople à Charlemagne, à ses successeurs, et aux empereurs d'Allemagne.

On a presque complètement négligé jusqu'aujourd'hui d'étudier les monnaies et les sceaux au point de vue de l'histoire de l'art. Et cependant, les collections de numismatique et de sphragistique offrent des séries d'œuvres importantes, qui non-seulement sont curieuses en elles-mêmes, mais à l'aide desquelles il est possible de suivre et les modifications que l'art a subies et les changements qui se sont opérés dans les costumes, dans les bijoux et dans les monuments.

Les monnaies, depuis l'invasion des Barbares jusqu'aux croisades, méritent moins que les sceaux d'attirer l'attention au point de vue de l'étude de l'art. Condamnée à reproduire autant que possible le type ancien, qui facilitait la circulation, et à ne présenter qu'un champ si restreint et un relief si peu

I.

SAINT NICAISE.

Feuillet d'un diptyque en ivoire, haut de 0^{m}75 et large de 0^{m}10, conservé dans le trésor de la cathédrale de Tournai ; œuvre de la fin du huitième ou du commencement du neuvième siècle.

Dans un médaillon entouré d'une bordure de feuilles à bouts recourbés, l'évêque saint Nicaise, le front nimbé, revêtu d'une aube et d'une chasuble, portant un livre de la main gauche, donne, de la main droite, la bénédiction à la manière latine. Près de lui, son diacre et son lecteur, qui portent le manipule l'un de la main droite et l'autre de la main gauche, s'inclinent comme pour le servir et répondre à sa prière. Au-dessus et au-dessous du médaillon, s'entrelacent des rinceaux d'un travail soigné. Il y a de la noblesse et de l'ampleur dans cette sculpture : les rinceaux rappellent ceux qui se voient sur les manuscrits exécutés au commencement du neuvième siècle dans la Gaule-Belgique,

P 46.

nimbés, portent un disque où se trouve l'Ag... ...e Dieu avec un nimbe crucifère; au haut, dans un disque ovale, le Ch... ...sur un trône, tient un livre ouvert, sur lequel il est écrit SALVS MV... ...à chaque côté du disque sont les quatre symboles des évangélistes. Le ... ...uillet est décoré de rinceaux, à fond découpé : au centre de ces feu... ...trouve saint Nicaise, accompagné de son diacre et de son lecteur; ... ...vêtus des ornements sacrés. Le premier de ces feuillets date probab... ...nzième

donner une idée de tout ce qu'il y avait de large et de délica... ...aire des artistes qui sculptaient l'ivoire à l'époque des Carolingiens ... frappants qui existent entre ... second feuillet ... trouve sur les manuscrits exécutés à la même époque dans les a... Gaule-Belgique, portent à croire que ce magnifique objet d'art ...

offrent des séries d'œuvres importantes, qui non-seul...

costumes, dans le ...

Les monnaies, depuis l'invasion des Barbares jusqu'aux croisades, méritent moins que les sceaux d'attirer l'attention au point de vue de l'étude de l'art. Condamnée à reproduire autant que possible le type ancien, qui facilitait la circulation, et à ne présenter qu'un champ si restreint et un relief si peu

SAINT NICAISE

Feuillet d'un diptyque en ivoire, haut de $0^{m}75$ et large de $0^{m}10$, conservé dans le trésor de la cathédrale de Tournai; œuvre de la fin du huitième ou du commencement du neuvième siècle.

Dans un médaillon entouré d'une bordure de feuilles à bouts recourbés, l'évêque saint Nicaise, le front nimbé, revêtu d'une aube et d'une chasuble, portant un livre de la main gauche, donne, de la main droite, la bénédiction à la manière latine. Près de lui, son diacre et son lecteur, qui portent le manipule l'un de la main droite et l'autre de la main gauche, s'inclinent comme pour le servir et répondre à sa prière. Au-dessus et au-dessous du médaillon, s'entrelacent des rinceaux d'un travail soigné. Il y a de la noblesse et de l'ampleur dans cette sculpture : les rinceaux rappellent ceux qui se voient sur les manuscrits exécutés au commencement du neuvième siècle dans la Gaule-Belgique.

P 46



sensible qu'il était difficile pour l'artiste d'y développer une idée, la monnaie n'a pu faire beaucoup de progrès. Il y eut des ateliers monétaires, sous les Mérovingiens et les Carolingiens ou plus tard sous les premiers Capétiens, à Cambrai, à Valenciennes, à Arras, à Térouane, à Cassel, à Courtrai, à Bruges, à Gand et en plusieurs autres localités et abbayes ; mais quelles que soient leur provenance et la personne pour laquelle elles ont été frappées, les monnaies de cette période n'offrent guère de différence au point de vue de l'art : c'est partout le même type barbare, présentant une légende et une croix, et parfois une tête d'un archaïsme sans caractère comme celles de saint Pierre et saint Paul sur les bulles pontificales. Il en est tout autrement pour la sigillographie.

L'usage d'authentiquer les actes par l'application d'un sceau en métal ou en cire remonte à une très haute antiquité : les Égyptiens, les Éthiopiens, les Grecs et les Romains l'avaient adopté. Les chrétiens l'empruntèrent à la civilisation antique ; il était répandu dans la Gaule-Belgique à l'époque des rois mérovingiens. Ni pour la dimension, ni pour le relief, ni pour le type, le sceau n'était, comme la monnaie, condamné à une sorte d'immobilité : au contraire, spécial à chaque personne, il devait exprimer l'individualité de celui qui l'employait, il se prêtait aux idées et aux fantaisies des graveurs. De toutes les œuvres artistiques, ce sont les séries de sceaux qui permettent de suivre le plus facilement les caractères et les transformations de l'art (1). Le sceau des rois mérovingiens consiste en une tête ordinairement vue de face, à longs cheveux marqués par quelques traits grossiers et partagés sur le milieu du front, avec une croix de chaque côté : c'est un type barbare, qui caractérise l'époque. Charlemagne et ses successeurs, qui voulaient restaurer la puissance de Rome et l'art antique, empruntèrent pour leurs sceaux

(1) Douet d'Arcq, *Collection de sceaux*, Paris, 1863 ; t. I. Préface par de Laborde, p. 1 et 2. — Charvet, *Description de collections de sceaux matrices* de M. E. Donzé, Paris, 1873. Préface, p. x. — Dancoisne, *Sceau d'or mérovingien*, Arras, 1881. — Pour tout ce qui concerne les sceaux, nous avons surtout mis à profit les importants travaux de M. Demay, l'*Inventaire des sceaux de Flandre*, Paris, 1873 ; l'*Inventaire des sceaux d'Artois et de Picardie*, Paris, 1877 ; *Le Costume d'après les Sceaux*, Paris, 1880.

les types des empereurs romains : aux preuves qu'en donne M. Demay, nous pouvons ajouter celle du sceau plaqué d'un diplôme, octroyé, en 817, par Louis-le-Débonnaire à la cathédrale de Cambrai, qui montre une empreinte formée à l'aide d'une pierre gravée antique représentant le buste de l'empereur Commode, avec la légende de Louis-le-Débonnaire. Le fonds des archives de la cathédrale de Cambrai, où se trouve ce diplôme, renferme aussi un acte de l'empereur Lothaire, daté de Valenciennes en 860, qui est scellé à l'aide d'une intaille offrant un buste à tête laurée. Plus tard, après les invasions des Normands et des Hongrois, les comtes de Flandre et de Hainaut sont représentés à cheval, portant les vêtements de guerre de l'époque. Dans le fonds de l'abbaye de Saint-Amé, conservé aussi dans les Archives du Nord, se trouve une charte de Robert-le-Frison datée de l'année 1076, où ce comte est figuré à cheval, avec une large épée à gorge et un bouclier vu de dedans : le cavalier, le cheval, la bride et les ornements du poitrail, sont dessinés avec une finesse que l'artiste devait avoir empruntée à l'imitation des camées ou des pierres gravées antiques; par derrière, on voit une tête de profil aux cheveux frisés, ayant à la bouche une branche à trois tiges terminées chacune par une perle, qui semble aussi imitée de l'art antique. Cette influence existe moins dans le sceau de Baudouin II, comte de Hainaut, qui est appliqué à une charte de l'abbaye de Marchiennes en date de 1089, où ce comte est représenté à cheval, la tête nue, vêtu d'une tunique à manches étroites qui dessine ses membres, et tenant à la main une épée courte à quillons droits; toutefois, le dessin, ainsi que le mouvement du cheval et du cavalier, révèle une certaine habileté.

Les sceaux ecclésiastiques du onzième siècle, antérieurs aux croisades, montrent des caractères analogues. Nous signalerons d'abord le sceau d'une charte accordée en 1057 à l'abbaye de Saint-Aubert par Liébert, évêque de Cambrai : sur une empreinte en cire, gravée assez profondément pour former une sorte de cuvette, on voit l'évêque assis, tête nue, tenant la crosse de la main gauche et bénissant de la main droite à la manière latine. Quelques autres sceaux du même évêque, plus grands

et mieux conservés, qui se trouvent dans les fonds de la cathédrale de Cambrai, de Saint-Aubert et de Marchiennes, permettent de mieux distinguer la chasuble, dont les plis anguleux descendent presque jusqu'aux pieds, le pallium qui tombe plus bas que les genoux, et le siège dont les appuis semblent terminés par des têtes d'animaux. Les sceaux de Gérard II et de Gautier, qui furent successivement évêques de Cambrai après saint Liébert, offrent à peu près les mêmes caractères. Dans le fonds de l'abbaye d'Anchin on trouve, appendu à deux chartes en date de 1091 et de 1092, le sceau d'Alold, abbé de Saint-Vaast d'Arras, qui est représenté debout, la tête environnée de la couronne de cheveux monacale, vêtu d'une longue robe qui dessine ses membres, tenant une crosse de la main droite et de la gauche un livre posé sur sa poitrine. Le type est un peu moins élevé que les précédents. Au onzième siècle, les sceaux des comtes, des seigneurs, des évêques et des abbés révèlent l'existence d'un art original, rude mais traçant largement l'expression et les formes, moins grossier et moins inexpérimenté qu'on ne le voit sur les fragments sculptés et les rares manuscrits à miniatures de la même époque.

CE QUI attire tout spécialement l'attention lorsqu'on étudie les sceaux au point de vue de l'histoire de l'art, ce sont les pierres gravées antiques, dont le moyen-âge, depuis l'invasion des Barbares jusqu'au quinzième siècle, s'est souvent servi pour former l'image des empreintes de cire. « Les sceaux, dit M. Demay, ménagent quelquefois à ceux qui les étudient de véritables surprises. On voit tout à coup l'imagerie sigillaire, abandonnant les emblèmes usités au moyen-âge, laissant de côté blason, légendes pieuses, architecture gothique, chevalerie, revenir aux temps mythologiques de la Grèce, ou encore évoquer les traits des empereurs de l'ancienne Rome. La petite proportion des personnages représentés, le fini, le poli de l'exécution trahissent un travail pratiqué sur une matière beaucoup plus dure que les métaux réservés d'ordinaire à la fabrication des matrices. La pureté du dessin, la grandeur du style, un modelé magistral font remonter la date de quelques-unes de ces œuvres aux belles époques de l'art

antique. Enfin, des traces de sertissure prouvent que l'on a sous les yeux des empreintes de pierres gravées qui ont été employées à sceller des actes (1). »

Ces pierres étaient très recherchées et souvent usitées pour les empreintes des sceaux : le luxe et le goût des arts expliquent jusqu'à un certain point cet usage, qui s'est aussi répandu à cause de la vertu que la persistance des traditions du paganisme et la crédulité naïve des populations du moyen-âge attribuaient à plusieurs pierres précieuses, considérées comme des talismans servant à préserver des dangers et des maléfices (2). Leur matière différait; il y en avait en corne, en verre, en agate, en onyx, en cornaline, en jaspe. Elles variaient aussi pour la forme ainsi que pour les emblèmes et sujets : Jupiter et Bacchus, Vénus anadyomène et Masques grimaçants, Victoire et Hippocrate, bustes de déesses ou d'empereurs, chevaux marins, fruits, animaux, tout se trouve sur les sceaux. Quelques-unes de ces pierres étaient gravées en relief, puisque leurs empreintes sont en creux; la plupart étaient des intailles, et ont par conséquent formé l'image en saillie. M. Demay a publié une nomenclature des pierres gravées antiques; parmi les 309 qu'il cite, il y en a 50 qui se rapportent à la Flandre (3). M. Schuermans a fait paraître dans le Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique, la description de quatorze intailles, empreintes sur des sceaux au moyen-âge en diverses provinces des Pays-Bas (4). Il résulte de ces documents que, si certaines de ces pierres étaient employées à cause de leurs rapports avec les fonctions de ceux qui les possédaient ou à cause de la vertu qui leur était attribuée, souvent on s'en servait sans but déterminé, peut-être uni-

---

(1) Demay, *Inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie*, Paris, 1877. Préface, p. III.

(2) M. Gilliodts Van Severen, qui a publié une excellente étude sur les sceaux, dans son Introduction à l'*Inventaire des Archives de la ville de Bruges*, reproduit, à l'occasion des intailles, un passage du *Liber de Natura rerum* de Thomas de Cantimpré, qui a pour titre : « *Incipiunt relationes antiquorum sumptorum de sculpturis lapidum et virtutibus eorundem.* Il existe, on le sait, dans les manuscrits du moyen-âge, divers traités consacrés au même sujet.

(3) Demay, op. et loc. cit.

(4) Schuermans, *Intailles antiques employées comme sceaux au moyen-âge*, article publié dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, t. XI, p. 344.

quement pour suivre l'usage : on trouve Jupiter sur le sceau d'un chanoine de Lille, Mars sur celui d'un prévôt du chapitre de Bruges, Vénus sur celui d'un chanoine de Condé, Pégase sur celui des échevins de Bourbourg, Méduse sur celui du pourvoyeur de l'hôpital de Valenciennes, une Victoire ailée pour un bourgeois d'Arras, un Cheval marin comme contre-sceau de la ville de Béthune. On voit en outre, en étudiant les listes de M. Demay, que les artistes du moyen-âge ont aussi gravé des pierres pour les sceaux et ont ainsi nécessairement cherché à imiter les produits de la glyptique de l'antiquité. C'est à l'emploi de ces pierres pour le scellage des titres, qu'il faut sans doute en partie attribuer la supériorité que la gravure des sceaux présente, comme nous l'avons déjà dit, sur les œuvres des sculpteurs et des miniaturistes, supériorité que nous remarquerons encore dans les siècles qui suivent le commencement des croisades.

CHAPITRE V.

L'ORFÈVRERIE
DEPUIS L'INVASION DES BARBARES JUSQU'AUX CROISADES.

L'orfèvrerie. — Le tombeau de Childéric I. — Les bijoux des sépultures mérovingiennes et carolingiennes. — Influence de l'art gallo-romain. — Saint Éloi. — La croix de Tournai et les reliquaires de Mons. — L'art de l'orfèvrerie dans les églises. — Objets possédés par le comte Évrard, seigneur de Cysoing. — Vases sacrés, reliquaires et tables d'autel dans les abbayes et les églises depuis l'invasion des Normands jusqu'aux croisades. — L'ambon de l'abbaye de Lobbes. — Travaux divers.

DE TOUS les arts, l'orfèvrerie est celui qui est le plus en faveur chez les peuples à demi civilisés. Il en a été ainsi tout particulièrement sous la domination des Mérovingiens et des Carolingiens. Les chefs de ces puissantes familles recherchaient, pour en parer leur personne, leur cheval de guerre, leur tente ou leur habitation, des bijoux et des vases en or et en argent, ornés de pierreries, précieux par leur valeur intrinsèque et surtout par le travail. Ces objets étaient une fortune qu'ils emportaient partout et pouvaient aisément réaliser. Mais, à cause de la facilité avec laquelle on pouvait les convertir en

monnaie, il en est très peu qui ont été conservés. Durant chaque siècle, on a détruit un grand nombre d'antiques pièces d'orfèvrerie, de vases sacrés rappelant les souvenirs les plus pieux, pour subvenir à divers besoins qu'amenaient les guerres, les famines, les dépenses excessives, les revers de fortune, et, trop souvent, pour obéir au caprice d'un goût nouveau. Les églises elles-mêmes n'ont pas échappé à ces influences : c'est à peine s'il en est quelques-unes, où l'on a conservé les reliquaires et les calices donnés par de saints fondateurs. Heureusement, l'usage, suivi au sixième et au septième siècle de notre ère, d'enterrer le guerrier avec ses armes, son cheval harnaché et ses objets mobiliers les plus riches, a permis d'exhumer du sol des bijoux, à l'aide desquels il est possible de reconstituer l'histoire de l'art de l'orfèvrerie sous les Mérovingiens et les Carolingiens, époque où les documents écrits font presque complètement défaut.

La plus ancienne et peut-être la plus curieuse de ces trouvailles est celle du tombeau de Childéric I, père de Clovis, découvert à Tournai en 1653. Ce tombeau renfermait une épée dont le pommeau, la garde, les bandes servant à la poignée et les trois cercles entourant le fourreau offraient un cloisonnage d'or d'un demi-millimètre environ d'épaisseur, garni de morceaux de verre rouge purpurin translucide, enfoncés dans les interstices des cloisons, où ils étaient retenus par un très léger rabattu de la batte d'or; on y trouva en outre une aiguille et des fils d'or, des tissus d'or brochés, des abeilles qui avaient servi à orner le manteau du chef, des boutons, des attaches et des fibules aussi en or, ornés de verroteries et de sculptures délicates, des agrafes et des extrémités de ceinturon damasquinées, et un bon nombre d'autres bijoux précieux, bracelets, anneau sigillaire, vase d'agate. L'étude des objets renfermés dans ce tombeau prouve que les chefs francs, même lorsqu'ils étaient encore dans la Gaule-Belgique, même avant Clovis, aimaient non-seulement le luxe, mais l'orfèvrerie finement travaillée. Au sujet de l'épée, qui est l'œuvre la plus remarquable, M. l'abbé Cochet a soutenu qu'elle a été exécutée par un artiste de nationalité franque, comme tant d'autres bijoux trouvés en Normandie, en Champagne et en Bourgogne; M. Labarte est

d'avis qu'elle provient de l'Orient (1). Quoiqu'il en soit, il est tout à fait certain que l'ensemble des autres objets est bien de fabrication franque : par conséquent, il y avait dès la fin du cinquième siècle, un art d'orfèvrerie déjà assez avancé chez les Barbares qui envahirent la Gaule-Belgique. Ainsi que le fait remarquer M. Viollet-Le-Duc, les bijoux trouvés dans les tombeaux des premiers chefs francs n'ont aucun rapport, soit comme forme, soit comme travail, avec les bijoux romains ou gallo-romains de la fin de l'empire, et ils ne diffèrent pas moins des objets qu'on fabriquait à Byzance : les grandes agrafes en fer damasquinées d'argent qu'on rencontre fréquemment dans ces tombeaux ne sont, ni comme forme, ni comme matière, ni comme procédé, des copies ou des réminiscences lointaines de ce qu'exécutaient les artistes grecs. Les rapports qu'on pourrait trouver dans certains motifs d'ornementation, proviennent de la commune origine orientale d'où sont sortis l'art des populations indo-européennes et l'art de Byzance (2).

Nous avons dit, en parlant du mouvement général qui s'est produit dans la société au sixième et au septième siècle, que Clovis et ses successeurs recherchaient et même faisaient exécuter des pièces d'orfèvrerie d'un riche travail pour en orner leur palais et en faire don à des empereurs d'Orient qui leur avaient envoyé de riches objets d'or et d'argent. Les investigations aussi intelligentes qu'opiniâtres d'un certain nombre d'archéologues permettent de donner une idée de ce qu'était, sous la domination de ces rois, l'art de l'orfèvrerie.

En étudiant les rapports publiés sur les fouilles opérées par M. Terninck dans la contrée qui environne Lens et Arras, par M. l'abbé Haignere près Boulogne, par M. H. Rigaux à Lille et à Bouvines, par quelques membres des sociétés savantes de Charleroi, de Mons et de Namur et plusieurs autres érudits sur un grand nombre de points de la

(1) L'abbé Cochet, *Le Tombeau de Childeric I, roi des Francs, restitué à l'aide de l'archéologie*, Paris, 1858. — Labarte, *Histoire des Arts industriels au moyen-âge*, Paris, 1864 ; t. I, p. 454.

(2) Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, 1858 ; t. II, p. 169.

Belgique, il est possible de reconstituer en partie l'histoire de l'orfèvrerie franque.

Les bijoux de bronze et d'or trouvés à Nœux et à Blandecques en Artois, et à Frasnes et à Strée dans le Hainaut belge, en des sépultures qui datent de la fin du cinquième ou du sixième siècle, présentent, soit des émaux complètement cloisonnés, soit de simples lamelles d'or entre lesquelles sont inserties des verroteries plates et souvent des morceaux de verre coloriés. D'autres, qui proviennent de Lens, d'Ergny près Fauquembergues, de Pincthun près Boulogne, de Waben près Montreuil, d'Esquermes près Lille, sont de la fin du septième ou du huitième siècle, et montrent des filigranes elégants, serpentant sur des plaques et entourant des cabochons ou pierres arrondies par le haut. Les plaques damasquinées en argent et même en or, qui recouvrent les boucles des ceinturons des guerriers, sont ornées d'entrelacs, d'arabesques, de dessins capricieux, tels qu'on en voit dans les initiales des manuscrits du huitième siècle. Des objets de cette sorte ont été trouvés dans les localités que nous venons d'indiquer, ainsi qu'à Ambrines près Saint-Pol, a Marœuil près Arras, à Izel près Douai et à Bouvines près Lille; plusieurs offraient les damasquinures les plus variées, zigzags, pointillés, dentelures, quadrilobes, et même croix à branches pointues ou entourées de points (1).

En constatant, ce qui ne peut être nié, que les bijoux mérovingiens de la fin du sixième et du septième siècle montrent plus de richesse dans la forme et les dessins et plus d'habileté dans le travail que ceux du siècle précédent, on arrive à conclure que l'orfèvrerie mérovingienne, qui était déjà un art avant l'invasion, se perfectionna en imitant les produits des orfèvres et même des miniaturistes de la Gaule.

(1) Rigaux, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1872. p. 89 et suiv. — *Bulletin de la Commission des Antiquités du Pas-de-Calais*; t. I, p. 404; t. II, p. 254 et 378; t. III, p. 167, etc., etc. — *Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*; t. II, III, IV, XI, XII, XIII, XIV, passim. — *Annales du Cercle archéologique de Mons*; t. XV, p. 539. — *Annales de l'académie archéologique de Belgique*, 2e série, t. X, Anvers, 1874; p. 467.

Une autre influence qui contribua encore plus efficacement à cette modification, c'est celle de l'Église. Nous avons déjà parlé d'objets d'orfèvrerie, provenant d'abbayes et autres lieux saints, que les rois francs rapportaient de leurs expéditions dans le sud et offraient en présent à divers sanctuaires du centre et du nord de la France; nous avons vu en outre une influence du midi se manifester, depuis Clovis jusqu'à Dagobert, dans la région septentrionale de la Gaule. C'est surtout le ministre de Dagobert, saint Éloi, qui contribua à augmenter cette impulsion et à développer, durant la période mérovingienne, le goût de l'orfèvrerie artistique.

La région du nord-ouest ressentit, comme le centre de la France et Paris, l'action de ce disciple de l'orfèvre romain Abbon. Évêque de Tournai et de Noyon, saint Éloi résida souvent dans la Gaule-Belgique; il fit pour le corps de saint Quentin dans la collégiale de ce nom, pour celui de saint Piat à Seclin près Lille et pour celui de saint Chrysole à Comines, des châsses en or et en argent ornées de pierres précieuses. Les objets qu'il avait travaillés de ses mains étaient pieusement conservés : il y avait à l'abbaye de Saint-Martin de Tournai, dans un reliquaire, une dent de saint Martin donnée par saint Éloi (1); le trésor de l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras renfermait une croix d'or ornée de pierres précieuses, que les inventaires du douzième siècle citent comme une œuvre du même orfèvre; on voyait encore à la cathédrale de Cambrai, à la fin du quatorzième siècle, une croix désignée sous le nom de croix de saint Éloi; un manuscrit de Saint-Bertin nous fait connaître qu'entre 766 et 795, Charlemagne fit présent à cette abbaye d'une croix d'or, ornée d'émaux cloisonnés, exécutée par le saint évêque, et que ce reliquaire, dans lequel on plaça plus tard un fragment de la Vraie Croix, était regardé comme si précieux, que seuls les rois, qui entraient dans le monastère, étaient admis à le baiser. Ces faits suffisent pour établir que saint Éloi doit avoir exercé, comme orfèvre, une grande influence dans le nord-ouest de la Gaule : nous pouvons le prouver aussi par la vie de saint Hillon ou Tillon, premier curé et patron de l'église d'Yseghem.

(1) Dachery, *Spicilegium*. Parisiis, 1723; p. 904. Narratio restaurationis abbatiæ sancti Martini Tornacensis.

Saint Éloi, qui rachetait souvent des esclaves, trouva parmi une centaine de ces infortunés qu'il avait délivrés à prix d'or, un jeune homme nommé Tillon ou Hillon, dont la physionomie intelligente attira son attention et qu'il fit instruire dans l'abbaye de Solignac, où tout religieux devait s'occuper d'un art spécial (1). Tillon fut formé à l'art de l'orfèvrerie : il y devint très habile et fit lui-même pour le Roi un grand nombre d'objets en or et en argent ornés de pierres précieuses. Imitant le saint maître qui le formait, il travaillait, rapporte l'auteur de sa vie, en tenant ouvert devant lui le livre des Saintes Écritures, afin de recevoir en son cœur l'inspiration du ciel, tandis que ses doigts étaient occupés à ciseler. Saint Éloi le manda près de lui dans la Gaule-Belgique pour prêcher la foi aux idolâtres qui habitaient à Yseghem, Gide et autres localités avoisinant Roulers et Courtrai. Sans doute, comme son maître, il convertissait les peuples de la Flandre, et en même temps leur construisait des églises qu'il décorait de châsses et de vases sacrés. Sa mémoire est vénérée tout particulièrement à Yseghem.

On voit encore aujourd'hui dans le Hainaut belge, trois objets datant de l'époque mérovingienne : l'un, qui est conservé dans le trésor de la cathédrale de Tournai, est une croix en or dont la partie centrale présente un médaillon carré renfermant une croix en forme de *tau*, rehaussée de cabochons et de perles symétriquement disposés trois par trois en quatre rangées et offrant une grande analogie avec les croix de Guarrazar, découvertes en Espagne et conservées aujourd'hui au musée de Cluny ; les deux autres, qui se trouvent à Mons, sont une bague en or massif ornée d'un de ces rubis qu'on désigne de nos jours sous le nom de rubis du Sénégal, et un bijou appelé la *Benoite Affique*, formé d'un onyx bleu, sur lequel se trouvent en entaille trois personnes dansant en se donnant la main, enchâssé dans un tortillé et un pointillé en or qui forment les bordures d'un cercle de fines pierres orientales. Ces objets peuvent donner une idée de l'orfèvrerie religieuse, telle qu'elle existait dans la Gaule-Belgique, à la suite du mouvement produit par saint Éloi. C'était, comme l'a dit M. Labarte en parlant de ce saint, de la joaillerie, plutôt

---

(1) Émeric David, *Histoire de la Sculpture française*, Paris, 1867 ; p. 26. D'après Audoenus, Vie de saint Éloi.

que de l'orfèvrerie ; on pouvait surtout admirer, dans ces travaux[1], la façon dont se montaient les pierres précieuses et la fine exécution des chatons. Les descriptions que nous venons de donner, prouvent en outre qu'on ne dédaignait point d'employer les intailles antiques représentant des sujets profanes, même dans les objets de piété.

Sous les Carolingiens et surtout sous Charlemagne et ses premiers successeurs, l'art de l'orfèvrerie semble avoir été de plus en plus cultivé. Nous donnerons une idée du développement, que ces princes et les leudes puissants qu'ils avaient établis dans le nord de la Gaule ont, avec les évêques et les abbés, imprimé à cet art, en parlant des travaux opérés au neuvième siècle pour plusieurs églises et abbayes et des objets énumérés dans un testament.

L'abbaye de Saint-Bertin, qui avait reçu de Charlemagne, comme nous l'avons déjà dit, une croix d'or ciselée par saint Éloi, possédait un calice de l'époque mérovingienne ou carolingienne, décrit dans les termes suivants par les auteurs du *Voyage littéraire* : « Ce qui nous fit le plus de plaisir fut de voir, dans le trésor, le calice de saint Omer. Il est d'or massif ; il a plus d'un pied d'hauteur. La coupe, qui a des ances, a plus d'un demi-pied de profondeur et presque autant de diamètre. Il falloit des calices de cette grandeur pour suffire à la communion des fidèles. La patène, aussi d'or, a plus d'un pied de diamètre ; il y a au milieu un A et un Ω (1). »

L'abbaye de Saint-Vaast d'Arras, détruite vers 795 par un incendie, fut aussitôt reconstruite par l'abbé Radon, qui consacra des sommes considérables à refaire la châsse de saint Vaast et les vases sacrés. Cette abbaye semble avoir été tout particulièrement l'objet des faveurs de Charles-le-Chauve : au douzième siècle elle possédait encore deux calices en or décorés de pierreries, une table d'autel, aussi ornée de pierres précieuses, servant pour l'autel principal, et une riche couronne, qui étaient des présents de ce prince, ainsi

(1) *Voyage littéraire*, par deux Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur, Paris, 1724 ; t. II, p. 184.

que trois textes de l'évangile recouverts d'or et d'argent, deux draps d'or, un mouchoir et cinq étoles, qui de même étaient en or, dons d'Hermentrude, épouse de Charles-le-Chauve.

Les annales de la cathédrale de Cambrai font mention en 887 d'un calice, d'une table d'autel d'argent, de la coupe, aussi d'argent, que le sous-diacre portait les jours de fête, et d'autres ornements précieux donnés par l'évêque Rothad.

Ou pourra juger de la richesse des trésors que possédaient les abbayes au neuvième siècle, par l'inventaire de l'abbaye de Saint-Trond rédigé le 15 août 870. Cet inventaire cite : une châsse où se trouvaient les reliques de saint Trond, faite en or et en argent; une autre châsse pour le corps de saint Eucher, ornée d'argent; un autel en l'honneur de la sainte Vierge et de saint Paul, décoré de statues en or et en argent et surmonté d'un ciborium au milieu duquel pendait une couronne d'or; un autre autel, dédié à saint Étienne, décoré d'argent; une châsse ornée d'or et de pierres précieuses; vingt-et-une autres châsses recouvertes d'argent; dix croix de moyenne grandeur, aussi recouvertes d'argent; trois boîtes ou couvertures d'évangéliaire en argent; deux pommes d'argent à grains, servant pour des candélabres; dix-neuf calices d'argent de même grandeur avec leurs patènes; un calice d'or; le texte de la vie de saint Trond avec couverture en argent offrant des personnages; deux couronnes d'argent; huit couronnes en partie de cuivre doré.

Des extraits du testament du comte Évrard, seigneur de Cysoing, mort vers 869, complèteront ce que nous venons de dire sur les objets d'orfèvrerie qui se trouvaient dans la Gaule-Belgique, avant les invasions des Normands. Unroch, le fils aîné d'Évrard, reçoit pour sa part une épée avec la garde et la pointe en or, un poignard, un baudrier et des éperons en or ornés de pierres précieuses, un vêtement brodé d'or, un manteau brodé d'or avec une agrafe d'or, un pot lavoir en argent, trois coupes en or, une cuirasse, un heaume, un brassard, deux jambières et un petit mortier avec le pilon en argent, de précieux objets provenant de la chapelle du comte,

un ciborium avec une croix et une châsse d'or, un calice en or avec la patène, une couronne d'or avec un fragment de la Vraie Croix, une croix d'or avec cristal à mettre au-dessus d'un ciborium, deux phylactères attachés à une croix en or, un évangéliaire orné d'or, des cuillers d'or, deux burettes ornées d'or, un missel et un lectionnaire ornés d'or et d'argent, un pot lavoir en argent, un encensoir en argent, un tube en or servant à prendre le sang divin, un peigne orné d'or, un éventail d'argent et deux candélabres d'argent.

A Bérenger, son second fils, le comte donne deux épées, dont l'une avec une garde en or et en argent, deux baudriers d'or avec des pierres précieuses, deux éperons d'or, un vêtement brodé d'or, un autre poignard d'or avec des pierres précieuses, des coupes en corne ornées d'or, d'argent et de pierres précieuses, deux écuelles et deux cuillers d'argent, une cuirasse, un heaume et un brassard d'argent, avec d'autres objets provenant de sa chapelle, un autel orné d'argent, un calice en ivoire avec sa patène orné d'or, une châsse en ivoire ornée d'or, un phylactère de cristal orné d'or, un encensoir d'argent et des tablettes pour le chant sacré ornées d'or et d'argent.

La part d'Adalard, le troisième fils, est formée de deux épées, dont l'une avec une garde d'ivoire et d'or, d'un poignard et d'un baudrier aussi ornés d'ivoire et d'or, d'un autre poignard d'or, de deux baudriers d'or avec des pierres précieuses, d'un vase à boire en marbre orné d'argent et d'or, d'une écuelle d'argent, d'une coupe d'argent, de deux tentures, d'écuelles d'argent avec deux cuillers, d'une cuirasse, d'un heaume avec le haubert, d'un brassard et de deux jambières d'argent, et en outre, comme objets provenant de la chapelle, d'un autel orné de cristal et d'argent, d'une châsse aussi ornée de cristal et d'argent, d'un calice de verre orné d'or, d'un calice d'argent avec la patène, d'un évangéliaire recouvert d'argent, d'un phylactère où se trouvaient des reliques de saint Remi.

Le comte laisse à Rodolphe, son quatrième fils, outre cent marcs, trois épées, un baudrier et deux écuelles d'argent, trois cuillers, une cuirasse et deux brassards d'argent, et, comme objets provenant de la chapelle, une boîte de cristal avec des reliques, un phylactère orné d'or et de pierres précieuses, un calice orné d'or et d'argent, un calice d'argent avec la patène, deux chasubles, et un voile à mettre au-dessus de l'autel. Il lègue à chacune de ses filles,

Engeldrud, Judith et Heilwich, une écuelle ou un vase d'argent et un manteau, et en outre, afin qu'elles aient leur part des objets bénis de la chapelle, un phylactère de cristal orné d'or.

Les objets en ivoire, dont nous avons déjà parlé, et les livres, dont nous parlerons bientôt, manquent dans l'énumération que nous venons de mettre sous les yeux de nos lecteurs. Mais ne suffit-il point d'avoir lu ces pages, où l'or, l'argent et les pierres précieuses scintillent à chaque ligne, pour reconnaître que, même quatre siècles après l'invasion des Barbares et à l'époque où les Normands commençaient leurs ravages, l'art de l'orfèvrerie était encore florissant et devait être cultivé par de nombreux et habiles travailleurs ?

Que serait-ce, si nous retrouvions, comme pour l'abbaye de Saint-Trond, les inventaires des trésors que possédaient les cathédrales, les abbayes et les collégiales, ou ceux des palais de Charlemagne, de Louis-le-Débonnaire et de Charles-le-Chauve? Lorsqu'en lisant les vers de l'évêque Théodulf, d'Ermold le Noir et d'Angilbert, ou les chroniques d'Eginhard et du moine de Saint-Gall, on entre, par la pensée, dans les palais d'Aix-la-Chapelle et d'Ingelheim, tout resplendissants de colonnes de marbre, de fresques historiées et de peintures murales, et qu'on y voit les leudes et les comtes portant une cuirasse, des jambières, des brassards, un casque et une épée brillant d'or et de pierres précieuses, les évêques revêtus de leurs ornements sacrés pour siéger dans le conseil de l'Empereur, et les filles de Charlemagne qui étaient toutes resplendissantes de pierreries, même en suivant leur père à la chasse (1), on comprend l'étonnement, la stupéfaction des ambassadeurs de Byzance et d'Haroun-al-Raschid, qui, à Aix-la-Chapelle, après avoir visité le palais et contemplé l'armée, le clergé et la cour, s'écrièrent que jusque-là ils ne savaient pas ce qu'était un empereur, et qu'enfin ils voyaient un homme d'or (2). « Écoutez vous-même

(1) *Angilberti carmina*, lib. VII, v. 215 et sqq., apud Pertz, Scriptores; t. II, p. 397.
(2) *Monachus Sangallensis*, *Gesta Karoli*, lib. II, apud Pertz, Scriptores; t. II, p. 751.

ce prince, dit l'un des historiens de l'École flamande de peinture, remuer dans son testament ce tas de joyaux et ces tables d'argent et d'or niellées qu'il distribue par sa volonté dernière comme il aurait pu faire des provinces de son empire, ou pénétrez, le jour de l'an, dans la salle du trône, pour admirer les bassins de vermeil tout remplis de pierreries que les seigneurs viennent déposer aux pieds de leur maître (1); et jugez du travail dévolu à l'art des orfèvres, appelés à donner aux métaux precieux les formes les plus riches et les plus variées (2). » Le trésor de l'abbaye de Conques, avec ses riches et précieux objets d'art, présents des empereurs Carolingiens et des rois leurs successeurs, existe encore et témoigne de l'habileté des orfèvres qu'employaient ces princes (3). Le testament du comte Évrard, dont nous venons de parler, prouve que les leudes imitaient l'Empereur et qu'un grand mouvement artistique existait en ces siècles auxquels nous donnons trop facilement le nom d'âge d'ignorance et de barbarie.

DURANT les invasions des Normands, à la fin du neuvième siècle et au commencement du dixième, l'art éprouva, au point de vue de l'orfèvrerie, des pertes incalculables. Un grand nombre de châsses et d'objets en métal précieux furent fondus ou disparurent pendant les longs voyages et les longs séjours qu'ils firent, avec les moines, en des contrées lointaines. Quand cessèrent ces invasions, on s'occupa très-peu, durant quelque temps, de dépenses artistiques dans les abbayes et les collégiales, où dominaient et même parfois résidaient, comme nous l'avons déjà dit, des seigneurs féodaux. Mais, dès la seconde moitié du dixième siècle, nous trouvons plusieurs mentions qui attestent que le goût pour les grands travaux d'orfèvrerie avait repris dans les provinces du nord-ouest de la

(1) *Einhardi Vita Karoli Magni*, apud Pertz, Scriptores; t. II, p. 451. — Versus hibernici exsulis, apud Ang. Mai, Scriptor. t. V, p. 405.

(2) Héris, *Mémoire sur les caractères de l'école flamande de peinture*, publié dans les Mémoires de l'Académie royale de Belgique, t. XXVII, 1855-1856; p. 25.

(3) Darcel, *Annales archéologiques;* t. XVI, XX et XXI.

France; quelques abbés laïques eux-mêmes se faisaient un devoir, au moins à leur mort et par leur testament, d'enrichir les autels de leurs monastères. Nous grouperons un certain nombre de faits, qui établissent que, dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, ce mouvement ne semble pas avoir cessé, et qu'il n'a pas fallu attendre, pour le voir refleurir, la fin de l'an mil, date qui ne nous paraît pas avoir eu, ni en bien ni en mal, au point de vue de l'art, l'influence que lui accordent un certain nombre d'historiens.

A Cambrai, ville où nous avons déjà vu exécuter d'importants travaux, l'évêque Rothard (977-995), qui acheva la cathédrale commencée par Ingelran, enrichit cette église d'un retable d'or, orné de pierres précieuses, dont fut décoré l'autel de Notre-Dame, d'un grand calice avec patène fait de l'or le plus pur et de deux grandes cloches qui étaient encore dans la tour au onzième siècle. Le chroniqueur de l'abbaye de Saint-André du Câteau, en énumérant les objets que Gérard I, évêque de Cambrai de 1013 à 1048, avait obtenus de l'empereur Henri pour cette abbaye, dit que deux croix d'or, provenant du trésor de cet empereur, furent portées à la cathédrale, où on s'en servit lors de la procession de la Sainte Vierge, et qu'en compensation l'évêque fit faire une autre croix d'or ornée de pierres précieuses pour l'abbaye de Saint-André et lui donna le corps de sainte Maxellende. Pour la collégiale Saint-Géry, autre édifice de Cambrai, l'archidiacre Ansfride avait fait exécuter, par un habile artiste, entre 995 et 1012, une châsse en or et en argent dans laquelle furent déposés les restes du saint patron de l'église.

L'abbaye de Saint-Bertin reçut, entre 917 et 933, d'Adalolphe, l'un de ces abbés laïques qui s'étaient emparés de l'administration des monastères, une tenture artistement tissée d'or, ainsi qu'une coupe et un ceinturon en or pour en faire un calice, et des bracelets de même métal pour la patène. En 959, cette abbaye obtint encore de l'épouse d'un nommé Rodulphe, deux croissants en or. Hériبert, qui fut abbé de ce monastère de 1065 à 1081, s'occupa tout spécialement des constructions et fit en outre présent d'une couronne d'or et d'argent, travail d'un prix inestimable; lorsqu'il

mourut, son père fit suspendre sur son tombeau une autre couronne aussi en or et en argent.

Dans les annales de l'abbaye de Saint-Winoc, située à Bergues, non loin de Saint-Bertin, nous avons trouvé un récit naïf, où il est question d'un travail d'orfèvrerie. Les religieux, qui en 1058 avaient déposé dans une châsse en or et en argent le corps de sainte Lewine qu'on leur avait apporté dans une châsse en bois, voulurent quelques années plus tard, en 1067, rendre les mêmes honneurs aux reliques de saint Winoc, leur patron. Ces reliques étaient renfermées dans une châsse trop grande pour l'endroit où on avait résolu de les transférer. L'ouvrier chargé de raccourcir cette châsse frappa deux coups sans pouvoir même entamer le bois; au troisième, le fer se brisa en morceaux. Alors, jetant le manche de son instrument, il dit aux religieux : « Ne voyez-vous pas que le travail qui m'est commandé, déplaît au saint? » On se décida à ne point diminuer la châsse de longueur; et l'abbé Rumold, homme sage et prudent, la fit d'abord décorer d'or et de pierres précieuses et l'ouvrit ensuite : il y trouva un coffret d'argent cerclé de fer et attaché à l'aide de longs clous qui retenaient solidement l'ouvrage

L'ABBAYE de Lobbes, dont nous avons déjà parlé, présente aussi, dans ses annales, des mentions qui intéressent l'histoire de l'art. Vers 835 l'abbé Harbert fit fondre une cloche devenue plus tard célèbre dans toute la région, qui était l'œuvre d'un artiste du nom de Paterne. Vers 945 et vers 960, le trésor de cette abbaye possédait, comme nous l'apprend le récit de la dilapidation des biens par l'abbé Farabert et d'un vol qui y fut commis, une riche couronne royale en or et d'autres précieux objets d'orfèvrerie, châsses et reliquaires. C'est surtout entre 965 et 990, sous l'administration de l'abbé Folquin, que le mouvement artistique se remarque à Lobbes. Cet abbé, qui avait fait construire un nouveau réfectoire, un déambulatoire autour du chœur et une voûte en pierre à l'église, fit opérer plusieurs autres travaux importants. Il décora l'autel d'une table d'argent et d'une riche couronne de lumière aussi en argent, dont l'inscription était en vers comme celle des deux

grosses cloches qu'il avait fait fabriquer par le fondeur Daniel et sur lesquelles on lisait :

> Jussu Folcuini me condidit artificis
> Manus Danielis, ad laudem Triadis.

Le chroniqueur de Lobbes décrit minutieusement un curieux ambon, que le même abbé avait fait exécuter. Cet ambon était en métal sculpté et doré ; il était composé de quatre parties en hémicycle, répondant aux quatre points cardinaux et ayant la forme d'une croix, qui reposaient sur des bases d'argent. Du côté du nord se trouvait, en métal de fonte et toute dorée, une aigle qu'un ingénieux mécanisme rendait mobile ; parfois les ailes se reployaient et parfois elles s'ouvraient d'elles-mêmes, offrant l'espace nécessaire pour recevoir l'évangéliaire, et alors l'aigle retournait la tête comme pour entendre le chant sacré, en répandant l'odeur de l'encens qui était brûlé par le charbon allumé à l'intérieur (1). Du côté de l'occident, vis-à-vis les fidèles, était posé un autel en l'honneur de la sainte Croix et de tous les saints, remarquable par un *antipendium* d'argent et une image du Seigneur, dont nous avons parlé plus haut. Il est d'autant plus important d'appeler l'attention sur l'exécution de cet objet, fondu entre 965 et 990, qu'on croit généralement, d'après l'opinion de M. Labarte, que l'art de fondre les grandes pièces de métal avait disparu dès la fin du neuvième siècle et ne commença à renaître que vers la fin du dixième en Allemagne (2). On voit que cet art n'était point perdu dans le Hainaut.

Entre les années 1018 et 1048, dans un monastère situé en Namurois mais sur les confins du Hainaut, à Gembloux, l'abbé Otbert fit faire pour l'église : une table d'or destinée à l'autel Saint-Pierre, d'un travail finement ciselé ; deux autres tables d'argent d'un moindre poids ; un fronteau à l'autel Saint-Exupère ; un calice d'or et six d'argent ; deux candélabres et deux encensoirs aussi d'argent ; quatre croix d'or et une d'argent ; deux bannières

(1) On trouve, dans l'Album de Villard d'Honnecourt, édité en 1859 par MM. Lassus et Darcel, l'explication et le modèle de ce mécanisme.

(2) Labarte, *Les Arts industriels au moyen-âge*, Paris, 1864 ; t. I, p. 342.

d'argent; quatre textes des saints Évangiles couverts l'un d'or et trois d'argent; un épistolier d'argent; deux châsses d'argent, et un grand nombre de chapes, de chasubles et de tapis, auxquels il faut ajouter un volume de l'Ancien et du Nouveau Testament écrit de la main de l'abbé, plus de cent volumes de l'Écriture sainte et plus de cinquante autres volumes consacrés aux sciences profanes. Les annales de la même abbaye nous apprennent que Tietmar, qui fut élu abbé en 1070, était un orfèvre habile et qu'il avait lui-même, sous l'abbé son prédécesseur, revêtu d'un travail de ciselure en or et en argent l'ambon de l'évangile et la châsse de saint Exupère.

DANS les autres abbayes, le même goût pour les riches objets d'art semble avoir régné. Une lettre écrite par Othelbold, abbé de Saint-Bavon de Gand entre les années 1019 et 1034, nous apprend que cette abbaye possédait de nombreux reliquaires, parmi lesquels une châsse où reposaient les restes de saint Landoald et de saint Amand et un fragment de la Vraie Croix orné d'or et de pierres précieuses. En 1058, lors de la translation des reliques de saint Bavon dans l'église de la même abbaye, nous voyons un personnage du nom de Bruno donner neufs marcs d'argent et quatorze livres qui devaient être remis à l'orfèvre pour la confection d'une châsse ainsi qu'une grande croix d'un demi-marc d'or, deux calices avec la patène, deux chasubles et deux chapes. Vers la fin du dixième siècle, l'abbaye de Saint-Amand reçut, de la comtesse Suzanne, fille de Bérenger, roi d'Italie et épouse du comte de Flandre Arnould-le-Jeune, de riches présents, dont l'abbé Werric fit faire une couronne de lumière en argent qui fut suspendue devant le crucifix, une table en argent pour l'autel Saint-Cyr et un ciborium ou dais, revêtu d'or et d'argent ciselé, destiné à recouvrir le reliquaire du même saint. En 1039, l'abbesse de Denain, à la demande et aux frais d'Émina, l'une des religieuses du monastère, fit confectionner un reliquaire en forme de coffre, tout resplendissant d'or et d'argent, pour y déposer les restes de sainte Rainfroi. En 1070, Baudouin de Mons, comte de Flandre et de Hainaut, reconstruisit le monastère d'Hasnon, détruit par un incendie, et lui donna une châsse en or ornée de pierres précieuses et d'un merveilleux travail.

dans laquelle on transféra les reliques de saint Pierre et de saint Paul. En la même année 1070, l'abbaye de Crespin reçut de nombreux joyaux de Richilde, femme de Baudouin de Mons. Le corps de sainte Bertilie, fondatrice de l'abbaye de Mareuil, fut renfermé, en 1081, dans un tombeau en argent décoré d'ornements en or.

Il est à regretter qu'il ne reste point d'objets en orfèvrerie du dixième et du onzième siècle, qui permettent d'étudier les modifications que l'art a subies à cette époque. Les moyens d'appréciation font défaut; toutefois de tout ce que nous avons rappelé, on peut conclure que l'art avait probablement subi, dans l'orfèvrerie, les changements que nous avons signalés dans la sculpture et la sigillographie et qu'il devait y avoir revêtu un caractère d'originalité, souvent poussé jusqu'à une naïveté rude et barbare.

CHAPITRE VI.

LA MINIATURE
DEPUIS L'INVASION DES BARBARES JUSQU'AUX CROISADES.

La miniature. — Livres apportés de Rome et de l'Irlande ; influence anglo-saxonne. — Une école de miniaturistes à Valenciennes au huitième siècle. — L'évangéliaire de Maeseyck. — Les Sacramentaires de Cambrai. L'art de la miniature à l'abbaye de Marchiennes et à Saint-Vaast d'Arras. — Saint-Bertin et l'influence anglo-saxonne. — La calligraphie et la miniature à l'abbaye de Saint-Amand. — Les livres du comte Évrard, seigneur de Cysoing. — La miniature depuis l'invasion des Normands jusqu'aux croisades : à Cambrai ; à Saint-Bertin ; à Saint-Vaast d'Arras ; à Saint-Amand. — Caractères de la miniature au onzième siècle.

DANS les pages que nous venons de consacrer aux monuments, aux peintures, aux ivoires, aux étoffes et aux objets d'orfèvrerie, antérieurement à l'époque des croisades, nous n'avons pu, le plus souvent, apprécier le caractère artistique des œuvres dont nous parlions, que d'après de rares objets, presque tous incomplets et mutilés, ou d'après des lambeaux de poèmes et de chroniques dont l'auteur s'occupait incidemment de travaux d'art entre le récit d'une bataille et le tableau des ravages exercés par quelque fléau. Il en sera tout autrement pour l'histoire de

la miniature depuis les origines jusqu'au onzième siècle. Les bibliothèques publiques du nord de la France et de la Belgique renferment encore aujourd'hui un grand nombre de précieux manuscrits, qui permettent d'étudier les miniaturistes d'après leurs œuvres et de suivre, siècle par siècle, les diverses influences artistiques qui se sont fait sentir dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut

LES GRECS et les Romains traçaient souvent, en tête de leurs livres, des initiales écrites avec des encres de couleur dont la plus usitée était le cinabre ou *minium*, mot d'où est venue l'expression miniature, et autour du titre et sur les marges du *volumen* ils jetaient des fleurs et des feuillages, imitant les formes capricieuses des bourgeons de la vigne, ce qui a donné naissance à l'expression *vignette*, employée pour désigner l'initiale historiée qui se place en tête d'un ouvrage. Parfois le parchemin du livre était teint à l'aide du pourpre ou d'une autre couleur sur laquelle on écrivait en lettres d'or et d'argent; on y trouvait même, comme sur le célèbre Virgile du Vatican, les ornements historiés que nous désignons sous le nom de miniature

Ce soin et ce luxe furent imités par les chrétiens, pour la transcription de l'Ancien Testament, de l'Evangile et des livres servant au saint Sacrifice de la Messe et aux offices de l'Église. Saint Éphrem, qui vivait à la fin du cinquième siècle, rapporte que les moines occupaient leurs loisirs à colorer les membranes qui devaient recevoir le texte sacré; saint Jérôme, dans sa lettre XXIIe, dit en parlant de la transcription de l'Évangile : « Les parchemins sont teints en pourpre, l'or est liquéfié pour former les lettres et les volumes sont ornés de pierreries (1). »

Dès que le christianisme fut établi dans la Gaule-Belgique, les prêtres et les religieux s'occupèrent de trouver et de transcrire des livres, pour les besoins

(1) Saint Jérôme, Ép. XXII, cité par Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*; Louvain, 1871; t. I, 247.

du culte, pour leurs études, pour leurs écoles et pour leurs bibliothèques. Vers 640, saint Amand rapporta de Rome, dans le monastère qui devait plus tard porter son nom, plusieurs exemplaires de l'Ancien et du Nouveau Testament avec divers traités, et, en cette même année 640, il écrivit au pape saint Martin pour lui demander de nouveau des livres (1). En 662, l'évêque saint Omer prononça l'anathème contre ceux qui s'empareraient des biens de l'abbaye de Saint-Bertin, au nombre desquels il plaçait les textes sacrés.

En 670, sainte Gertrude, qui avait fondé un monastère à Nivelles, voulut réunir un grand nombre de précieux ouvrages pour son usage et celui de ses sœurs en religion : non contente d'en faire venir des monastères voisins et de la Gaule-Belgique, elle envoya en députation à Rome et dans la Grande-Bretagne et l'Irlande, plusieurs personnages entourés de l'estime de tous, qui étaient chargés de rechercher en son nom et de rapporter en son monastere les livres saints et de pieux volumes ; elle fit même venir d'au-delà des mers des hommes savants et habiles pour l'instruire, elle et ses sœurs, dans la science de la loi divine et leur faciliter ainsi la méditation des chants psalmodiés au chœur. Cette curieuse mention, en prouvant que le goût des manuscrits s'était répandu, dès le septième siècle, même dans les monastères de femmes, montre que les deux influences de l'Italie, avec les tendances de l'antiquite, et de l'Irlande, avec les tendances des hommes du Nord, s'exerçaient simultanément dans la Gaule-Belgique. Les manuscrits, dont nous venons de parler, avaient-ils des miniatures ? Nous l'ignorons. Il est probable que les volumes rapportés de l'Irlande presentaient ces lettres ornées, dans l'exécution desquelles les hommes du Nord imitaient toutes les productions de la nature, surtout les oiseaux et les poissons, et formaient, au milieu d'enroulements bizarres, les accouplements les plus monstrueux que pouvaient leur fournir les fantaisies de leur imagination et peut-être les antiques poèmes des druides et des scaldes.

(1) Labbe, *Conciles*, t. VI, p. 383.

Une mention plus importante est celle qui concerne les religieuses Harlinde et Renilde, dont nous avons déjà signalé les travaux de broderie. Dans le monastère de Valenciennes, où elles avaient été formées vers 745, elles avaient appris, outre la broderie et les travaux ordinaires de la femme, non-seulement à lire, à psalmodier et à chanter les hymnes, mais aussi à écrire et à peindre les livres. Lorsque, plus tard, elles eurent fondé le monastère de Maeseyck, elles continuèrent, en instruisant leurs religieuses, à s'occuper d'écrire et d'enluminer les textes sacrés. Elles exécutèrent une riche transcription des quatre Évangiles ; leur monastère fut en outre redevable à leurs mains d'un psautier et de plusieurs livres de la Sainte Écriture. Elles consacraient parfois à ces travaux une partie de la nuit. Une légende rapporte qu'un soir, tandis que les deux pieuses sœurs enluminaient un livre, un nuage épais les enveloppa subitement, et le démon, se montrant à elles sous la forme d'un spectre, éteignit les cires qui éclairaient leur veille laborieuse ; mais, ô prodige ! les flambeaux se rallumèrent sous le souffle d'un esprit céleste et sa clarté dissipa l'obscurité produite par l'esprit du mal. Ce récit peut servir à faire comprendre en quelle estime étaient tenus les travaux des deux saintes miniaturistes du huitième siècle. L'auteur anonyme de leur vie nous apprend que, plus d'un siècle après leur mort, les miniatures de leurs livres étaient encore fraîches et brillantes de l'éclat de l'or et des pierres précieuses.

L'Évangile, transcrit et orné par Harlinde et Renilde, existe encore aujourd'hui dans le trésor de l'église de Maeseyck. L'écriture est une minuscule, mélangée de restes de cursive. Les premiers feuillets présentent, comme la plupart des textes sacrés, la concordance des quatre Évangiles inscrite entre des colonnes, dont le style est antique. Ces colonnes servent de supports à des arcades, au milieu desquelles se trouvent des médaillons circulaires, offrant les bustes des apôtres et ceux des quatre évangélistes avec des corps et des vêtements d'hommes et les têtes de leurs quatre symboles, comme on le voit sur un manuscrit de Laon de la même date. Une étude publiée en 1858, dans le *Messager des Sciences historiques*

de Gand, fait connaître qu'il y avait, sur le premier feuillet de chaque évangile, une grande miniature représentant l'évangéliste, assis dans un fauteuil et écrivant avec le *calamus*. Ces quatre grandes miniatures manquent aujourd'hui dans le manuscrit de Maeseyck; la conservation de ces quatre feuillets, de l'existence desquels il n'est guères possible de douter en lisant la description du Messager des Sciences, aurait été d'autant plus importante qu'on ne connaît ni ne mentionne aucun autre livre écrit en Gaule, anterieur à Charlemagne, où se trouvent des miniatures offrant des sujets. La même description dit que les ornements de ce manuscrit, malgré les siècles, avaient encore assez d'éclat et de vigueur de ton; malheureusement, il y a quelques années, lors d'un incendie, il a été couvert et pénétré par l'eau et les couleurs ont perdu en partie leur vivacité. L'enfance de l'art se fait sentir dans les traits trop accusés des contours des têtes, dans l'ouverture démesurée des yeux, dans le manque de naturel des mouvements et dans le parallélisme des plis; mais il y a une certaine noblesse dans l'ensemble et dans l'expression. Ce qui attire surtout l'attention, ce sont les entrelacs des bordures formés avec un goût et une poésie que n'a point connus l'art antique : on trouve aux quatre coins de ces bordures, un charmant fouillis où s'enchevêtrent des oiseaux, des fleurs et des feuillages. C'est, sous ce rapport, l'art du Nord en ce qu'il a de plus gracieux.

LES LIVRES richement ornés étaient recherchés, dès la fin du huitième siècle, dans les cathédrales et les abbayes de la Gaule-Belgique. Hildowart, évêque de Cambrai, avait fait exécuter, en 785, deux magnifiques manuscrits qui sont encore aujourd'hui conservés dans la bibliothèque de Cambrai. L'un est un Sacramentaire, offrant plusieurs pages de vélin pourpré avec bordure de vermillon, comme les célèbres évangéliaires qu'allait faire exécuter Charlemagne, et des initiales d'or du plus grand caractère aux mots VERE et TE IGITVR; l'autre est un remarquable exemplaire de l'Exposition du Vénérable Bède sur saint Luc, que l'évêque donna à Notre-Dame, sa cathédrale, comme l'attestent les

quatre vers suivants qui se lisent sur une bande de parchemin en regard du titre :

> En tibi, ter senos, pia Virgo Maria, libellos
> Quos Beda in Luca tractavit, presbyter almus,
> Hildowardus ego, devotus, munere, presul
> Dono; michi vitam tribuas sine fine beatam (1).

La bibliothèque de Cambrai possède un certain nombre d'autres manuscrits très-importants, qui proviennent de divers établissements religieux de cette ville. Il faut faire remonter à la première moitié du neuvième siècle, et par conséquent à l'époque de Charlemagne et de Louis-le-Débonnaire, un *Liber lectionum* (n° 511) écrit, comme le Sacramentaire d'Hildowart, en lettres d'or sur vélin pourpré, et un autre Sacramentaire (n° 158), dont plusieurs pages sont en onciales d'or et qui présente, aux mots VERE et TE IGITVR, des majuscules offrant de gracieux entrelacs et des têtes de chien, du dessin le plus ferme, le plus gracieux et le plus riche. Ce dernier manuscrit montre à quel degré de perfection étaient arrivés les artistes du nord de la France, pour les initiales et les entrelacs Mais leur esprit, si délicat, si inventif au point de vue de l'ornementation des initiales, semble avoir perdu toute originalité, quand il s'agit des scènes et des personnages. Les Évangiles, autre manuscrit de la bibliothèque de Cambrai (n° 309), qui date à peu près de la même époque, renferment cinq grandes miniatures, dont quatre représentant les évangélistes et la cinquième un souverain, assis sur un trône, entre la Prudence, la Justice, la Force et la Tempérance. Le miniaturiste s'est évidemment inspiré, pour exécuter ces scènes, de l'art antique; il avait, sous les yeux, quelque manuscrit de l'Italie ou de Byzance; mais autant il y a d'originalité et de richesse dans la grande initiale à entrelacs

(1) Bibliothèque publique de Cambrai, n° 159 et 277. On lit vers la fin du n° 159 en lettres onciales écrites en rouge : « Hildoardus, praesul, anno XXII sui onus episcopatum *(sic)* hunc libellum Sacramentorum fieri promulgavit. » La 22e année de l'épiscopat d'Hildoward répond à l'an 785. — M. Durieux, archiviste de la ville de Cambrai, a publié un remarquable travail sur les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Cambrai dans les *Mémoires de la société d'Émulation* de cette ville, année 1861.

II.

INITIALE DE LA FIN DU VIIIe SIÈCLE.

Cette initiale, formée des deux lettres entrelacées T et E, commencement des mots *Te igitur*, se trouve au folio 2 d'un Sacramentaire conservé dans la bibliothèque de Cambrai, sous le n° 158 ; l'ouvrage a sans doute été écrit, comme le n° 159, vers 785, pour l'évêque de Cambrai, Hildowart.

Cette majuscule a beaucoup souffert ; l'argent, dont on s'était servi pour tracer les contours des deux lettres, s'est oxydé et, en rongeant le parchemin, a déformé les lignes. Néanmoins, on peut encore apprécier la sûreté de la main qui avait tracé ces lettres. Ce qu'il y a surtout de remarquable, c'est le caractère gracieux des entrelacs et la fermeté avec laquelle sont dessinées les têtes de chien ; ces parties révèlent un artiste habile, qui travaillait sous l'inspiration des hommes du Nord. C'est une page d'un art nouveau qui commence.

P. 74.

INITIALE DE LA FIN DU VIII[e] SIÈCLE.

Cette initiale, formée des deux lettres entrelacées T et E, commencement des mots *Te igitur*, se trouve au folio 2 d'un Sacramentaire conservé dans la bibliothèque de Cambrai, sous le n° 158; l'ouvrage a sans doute été écrit, comme le n° 159, vers 785, pour l'évêque de Cambrai, Hildowart.

Cette majuscule a beaucoup souffert; l'argent, dont on s'était servi pour tracer les contours des deux lettres, s'est oxydé et, en rongeant le parchemin, a déformé les lignes. Néanmoins, on peut encore apprécier la sûreté de la main qui avait tracé ces lettres. Ce qu'il y a surtout de remarquable, c'est le caractère gracieux des entrelacs et la fermeté avec laquelle sont dessinées les têtes de chien; ces parties révèlent un artiste habile, qui travaillait sous l'inspiration des hommes du Nord. C'est une page d'un art nouveau qui commence

P. 74.



IGITUR
a
clementissi
me pater per

qui forme le mot LIBER, autant les contours grossiers des personnages, leurs yeux démesurément ouverts et le défaut de proportion de leurs membres sont opposés à la vérité et au bon goût.

La même appréciation peut s'appliquer au n° 12 (1) de la bibliothèque de Douai, texte des évangiles provenant de l'abbaye de Marchiennes et datant aussi du neuvième siècle. Si la première initiale à enroulements révèle l'influence de l'art du Nord, les feuillets 19, 64, 98 et 150 offrent des miniatures exécutées à la gouache, représentant les quatre évangélistes, dont le galbe, la pose, les draperies indiquent évidemment une imitation de l'art antique plus encore que de la manière byzantine (2). On y trouve, bien qu'ils soient moins marqués et moins désagréables à l'œil, les défauts que nous venons de signaler dans le manuscrit de Cambrai. Un autre manuscrit de la bibliothèque de Douai (n° 11), provenant aussi de l'abbaye de Marchiennes, présente, aux canons évangéliques et aux initiales, des ornements qui semblent révéler une influence du Midi ou de l'Orient.

Mais déjà, en ce siècle, même avant l'invasion des Normands, quelques copistes écrivaient et enluminaient, sans s'inspirer d'aucune réminiscence de l'art antique et sans même imiter ce qu'il y avait de grâce et d'imagination dans l'art des hommes du nord. Nous en trouvons un exemple dans le n° 13 de la bibliothèque de Douai, autre évangéliaire provenant de l'abbaye de Marchiennes, dont les grandes initiales et les canons évangéliques sont tracés d'une main peu sûre d'elle-même, sans goût et sans science, et avec des couleurs sans éclat grossièrement délayées à l'eau. Les copistes Luiesguethen et Lioscar, dont le premier commença et le second acheva ce livre, parlent eux-mêmes du caractère peu élégant de leur œuvre.

Vers la même époque, un mouvement artistique, attesté par l'existence

(1) Les n^os des manuscrits de la bibliothèque de Douai sont ceux du catalogue, formant le tome VI du *Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques des départements*, que nous avons publié en 1878.

(2) M. le comte de Bastard a reproduit des miniatures presque semblables dans ses *Peintures et ornements des manuscrits*, XVIIIe livraison.

d'un nombre assez considérable de manuscrits, se produisait dans l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras. Dès la fin du huitième siècle, nous y voyons l'abbé Radon soumettre à l'examen d'Alcuin un missel qui devait être orné de nombreux entrelacs, si c'est bien par ces mots qu'il faut traduire, comme on l'a cru, l'expression *Satis implicatum* de l'auteur de la Chronique Védastine. Au neuvième siècle, l'abbaye de Saint-Vaast possédait un *Liber Evangeliorum*, encore conservé à la bibliothèque d'Arras (nº 233), qui offre, sur un vélin choisi peint en pourpre et quelquefois en vert et en blanc, des caractères d'or et d'argent, des encadrements gouachés, de grandes capitales romaines en or, des initiales ornées d'arabesques, avec les figures des évangélistes et leurs symboles, dans le style des belles miniatures du règne de Charles-le-Chauve. Cet évangéliaire, décoré avec le luxe calligraphique dont l'Église et les princes se plaisaient à orner le saint livre, prouve que les traditions les plus élevées régnaient dans l'abbaye de Saint-Vaast, et que peut-être l'influence du goût plus barbare des hommes du Nord s'y était moins fait sentir qu'en plusieurs monastères voisins.

L'ART de la miniature fut cultivé avec un soin et un succès tout particuliers dans l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer. Fondée en 648 par ces missionnaires irlandais, qui répandaient, avec la foi, le goût des livres et des arts, cette abbaye ne cessa point, durant la suite des siècles, d'avoir dans son sein des scribes, des calligraphes et des enlumineurs. Les cent cinquante moines qu'elle compta avant la mort de son fondateur, réunirent une bibliothèque considérable, puisqu'en 662 l'évêque de Térouane range leurs livres au nombre des biens qu'il prend sous sa sauvegarde et qu'en 788 Charlemagne octroie à ces religieux le droit de chasse dans les forêts voisines, pour se procurer le cuir nécessaire à la reliure de leurs livres. Entre 820 et 834, les volumes de la bibliothèque étant en mauvais état à cause de leur vétusté, le moine de Saint-Bertin, Guntbert, de la noble famille des Steneland, qui avait, durant son enfance, résidé longtemps à Rome et y avait sans doute appris l'art de la calligraphie dans lequel il était célèbre, écrivit un grand nombre de livres, entre autres trois

antiphonaires, l'un pour l'église de Saint-Omer, l'autre pour l'abbaye de Bergues Saint-Winoc, et le troisième, qui était le plus riche et décoré de lettres d'or, pour Saint-Bertin. Serait-ce cet enlumineur, qui aurait écrit et orné l'évangile de saint Matthieu, manuscrit du neuvième siècle, provenant de cette abbaye et conservé aujourd'hui à la bibliothèque de Saint-Omer, sous le nº 342 bis, dont les initiales sont en pourpre et en argent, plusieurs pages en pourpre avec dessins en argent et lettres capitales en or, et présentant, sur l'une de ses feuilles, en des arcades formées par une muraille à tours d'or et d'argent, la décollation de saint Denis, dessinée au trait rouge, avec le mot Διων en caracteres grecs, et trois personnages nimbés qui semblent regarder le martyre du saint pontife? Quoiqu'il en soit, ce curieux spécimen de l'art au neuvième siècle provient de l'abbaye de Saint-Bertin.

A la même époque, entre 804 et 820, cette abbaye possédait un autre scribe nommé Léodhard, dont le nom est connu par ces lignes écrites sur le manuscrit nº 44 de la bibliothèque de Boulogne : « Ego Leodhardus, indignus subdiaconus, jubente domino nostro Nanthardo abbate, librum hunc scripsi. » Les initiales majuscules de ce volume sont en noir à double trait, avec des entrelacs assez grossièrement exécutés, faiblement rehaussés de rouge brun et de jaune pâle. On saisit, dans ce volume, l'influence de l'art anglo-saxon, qui se fit sentir tout particulièrement à Saint-Bertin. Cette influence se remarque surtout dans un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Omer (nº 764), écrit en 885, renfermant la vie de saint Wandrille. Entre la préface et le premier chapitre de cette vie, il y a sept miniatures : la première représente le saint abbé donnant la bénédiction de la main droite et tenant de la gauche le bâton pastoral; la seconde le montre revêtu d'une sorte de toge et portant un long bâton, insignes de ses fonctions de comte du palais; dans la troisième, il tient par le fourreau une épée qu'il semble remettre à un personnage qui ne se trouve pas dans la miniature, ce qui figure sans doute le saint résignant ses fonctions; on le voit, dans la quatrième, monté sur un cheval, la robe au vent, la main levée, s'élancer suivi de trois guerriers, tandis que ses ennemis, cavaliers qui portent le costume des Normands, sont frappés d'immobilité par la puissance divine; sur la cinquième, en costume d'abbé, il secourt un homme qui est tombé de son char dans la boue

du chemin, et sur la sixième, la multitude, qui rit de Wandrille dont les vêtements ont été souillés par cette boue, est réprimandée par Dagobert, et un ange nettoie la robe violette du saint. La septième offre, sous un portique de style roman, un abbé assis sur un pliant, à qui un moine, probablement l'auteur du manuscrit, présente un livre. Tout, dans ces miniatures, révèle l'enfance de l'art : les traits épais et noirs qui marquent les contours peuvent se suivre sous les couleurs délayées à l'eau et appliquées à teintes plates; les chevaux, les armes, les costumes, les constructions indiquent une plume et un pinceau inexpérimentés : les doigts et les mains ont des proportions énormes. Toutefois, il y a une certaine invention dans les sujets : le miniaturiste ne se contente plus de reproduire un manuscrit antique; la pensée et l'expression ne font pas défaut. Comme pour la peinture et la sculpture, c'est un art nouveau qui commence.

DANS la savante abbaye de Saint-Amand, nous trouvons aussi des traces d'un grand mouvement au point de vue de la calligraphie et de la miniature, avec l'action des mêmes influences. Nous mentionnerons d'abord un manuscrit du moine Martin conservé à la Bibliothèque nationale (1), auquel les auteurs du *Nouveau Traité de Diplomatique* ont fait plusieurs emprunts pour donner des exemples de l'écriture du huitième siècle, et un autre ouvrage, transcrit par un scribe du nom d'*Aidulfus*, qui offre des titres en lettres rouges (2). Au neuvième siècle, cette abbaye est un foyer de vie intellectuelle : Milon et Hucbald l'illustrent par leur science; Charlemagne et ses successeurs lui confient l'éducation de plusieurs jeunes princes de leur maison. Nous ne savons s'il faut ranger parmi les miniaturistes le moine Milon dont il a été dit :

.... Et sanctum pulchre depinxit Amandum

ou si ce vers s'applique à la vie du saint écrite par Milon. Mais il est certain

(1) Fonds latin n° 1603.

(2) Bibliothèque publique de Valenciennes, n° 237.

qu'il faut compter au nombre de ceux qui enrichirent la bibliothèque de l'abbaye le moine Lothaire, mort en 828, qui a fait don de l'ouvrage d'Eugippius (1), à la fin duquel on lit :

Presbiter exiguus, librum, Lotharius, istum
Ad decus et laudem Domini sic scribere jussit.

Un jeune prince du nom de Jérôme, fils de Charlemagne, a écrit un recueil de vies de saints pour Saint-Amand, comme le disent des vers publiés par M. Léopold Delisle. On doit au moine *Agambertus* un autre manuscrit (2) écrit en partie en caractères latins, en partie en caractères grecs et en partie en caractères runiques, où se trouve un monogramme que M. Léopold Delisle interprète par *Teotildis*, ce qui permet de lire dans l'inscription : « Teotildis » abbatissa fieri ordinavit. Agambertus fecit. Deo gratias, semper Domino. » Amen. Kalendas Julii scribere inchoavi, pridie nonas Augusti consummavi, » anno sexto imperii domni Caroli serenissimi atque gloriosissimi imperatoris, » consulis, augusti. Qui legis ora pro scriptore, ut merear habere Deum » protectorem. Dans cette dernière phrase les voyelles *a*, *e*, *i*, *o*, *u* sont représentées par les consonnes *b*, *f*, *k*, *p*, *x*. Vient ensuite une colonne de lettres placées verticalement les unes sous les autres dont la réunion forme *Agambertus scripsit*; puis le mot *sutrebmaga* qui est l'anagramme du nom de l'écrivain. A la fin d'un autre manuscrit de Saint-Amand, que le diacre Joseph a copié au neuvième siècle (ms. lat. 974 de la Bibliothèque nationale), on lit ces mots : Kpsfph dkbcpnxs scrkpskt ft scrkbfrf jxsskt, c'est-à-dire, en remplaçant un certain nombre de consonnes par les voyelles qui les précèdent dans l'alphabet : « Joseph diaconus scripsit et scribere jussit (1). » Nous avons pensé qu'il n'était pas inutile de donner ici une idée de ces jeux d'esprit qu'avaient affectionnés les Romains de la décadence et qui persistèrent durant les premiers siècles du moyen-âge.

---

(1) Bibliothèque nationale, Fonds latin n° 2109.

(2) Ces curieux détails sont empruntés à deux articles publiés par M. Léopold Delisle dans le *Journal des Savants* (1860, p. 370 et 573), d'après un manuscrit de la Bibliothèque nationale, sur les scribes de l'abbaye de Saint-Amand avant le treizième siècle.

L'abbaye de Saint-Amand possédait des manuscrits intéressants au point de vue de l'histoire de l'art proprement dit. L'un des plus curieux est l'*Apocalypsis figurata* (1), travail du neuvième siècle exécuté par un religieux dont le nom est révélé dans l'inscription suivante : « Ego, Otoltus, indignus praesbiter, scripsi. » Ce manuscrit offre trente-huit miniatures, parmi lesquelles on remarque le Christ avec un nimbe jaune à trois lobes, saint Jean l'évangéliste, des édifices romans, des animaux fantastiques et surtout le dragon à sept têtes, sur lequel est assise une femme. La disproportion des membres, la longueur des doigts et des jambes, la dureté des couleurs appliquées par teintes plates et le goût pour l'étrange, indiquent évidemment, comme la vie de saint Wandrille de l'abbaye de Saint-Bertin décrite plus haut, l'influence prépondérante acquise, même dans les monastères, par les idées et le goût des hommes du Nord. Nous terminerons l'histoire de l'art de la calligraphie dans l'abbaye de Saint-Amand au neuvième siècle, en rappelant que Hucbald, le savant écrivain qui a laissé les travaux les plus importants sur la musique, a fait don à cette abbaye de dix-huit volumes, dont plusieurs sont encore aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. « Les manuscrits dont Hucbald a doté son monastère, dit M. Léopold Delisle, peuvent être donnés comme un modèle de l'écriture usitée dans le nord de la France au neuvième siècle et au commencement du dixième, puisque ce religieux fut ordonné prêtre en 886 et mourut en 930 (2) ».

A CES détails, déjà si nombreux, nous ajouterons une curieuse nomenclature de livres de liturgie et ouvrages divers, sacrés et profanes, empruntée au testament du seigneur de Cysoing, saint Évrard, mort vers 868, qui était aussi riche en livres qu'en ivoires et en objets d'orfèvrerie. Il laisse à son fils aîné Unroch un Psautier en deux volumes, l'Écriture Sainte, le traité de saint Augustin sur les Paroles du Seigneur, la Loi des Francs, des Ripuaires, des Lombards et des Allemands, un traité de

(1) Bibliothèque de Valenciennes, manuscrit n° 92.

(2) Léopold Delisle, *Journal des savants*, ann. 1860, p. 380-381

la Guerre, un livre de choses diverses qui commence par *Élie et Achab*, un ouvrage sur l'Utilité de la Pénitence, la Constitution des princes et les Édits des empereurs, les Synonvmes d'Isidore de Séville, les Quatre Vertus, l'Évangile, le Bestiaire et la Cosmographie d'Æthicus le philosophe; à Bérenger, le second de ses fils, un Psautier écrit en caractères d'or, les traités de la Cité de Dieu et des Paroles du Seigneur, de saint Augustin, les Gestes des Pontifes romains, les Gestes des Francs, le livre des évêques Isidore, Fulgence et Martin, le livre d'Éphrem, les Synonymes d'Isidore et le livre des Gloses, des Commentaires et des Jours; à Adalard, son troisième fils, le Psautier dont il se servait lui-même habituellement, l'Exposition sur les Épîtres de saint Paul, les traités de saint Augustin sur les Paroles du Seigneur et sur Ézéchiel, un Lectionnaire des épitres et des évangiles écrit en caractères d'or, la Vie de saint Martin, le traité d'Anianus, les sept livres de Paul Orose, les traités de saint Augustin et de saint Jérôme sur le texte de saint Jacques : *Qui totam legem servaverit et in uno offenderit, factus est omnium reus*; à Rodolphe, son quatrième fils, le Psautier avec commentaires, dont se sert Gisèle, sa femme, Smaragde, les Collectes, Fulgence, le Missel quotidien qui est dans la chapelle, la vie de saint Martin, la Physionomie de Loup le Médecin et la Généalogie des Rois; à Engeltrud, l'aînée de ses filles, les Vies des Pères, le livre de la Doctrine de saint Basile, Apollonius et les Synonymes de saint Isidore; à Judith, la seconde de ses filles, un Missel, un livre qui commence par le sermon de saint Augustin sur l'ivresse, la Loi des Lombards et le livre adressé par Alcuin au comte Gui; à Heilwich, la plus jeune, un Missel, un Passionnaire, un livre d'Oraisons avec les psaumes, un autre petit livre d'Oraisons; à Gisèle, son épouse, le traité des quatre Vertus et l'*Enchiridion* de saint Augustin. Un acte sans date, mais évidemment à peu près de la même époque que le testament du comte Évrard, fait savoir que Walger, le chapelain de ce comte, qui avait eu une grande part à la fondation de l'abbaye de Cysoing, fit don à cette abbaye de tous ses biens meubles, parmi lesquels un certain nombre de livres : l'Écriture-Sainte, les Homélies pour toute l'année, un Missel, les Morales sur Job, le livre des Sacrements, un Passionnaire, les dix-sept livres de la Vie honnête, les Vies des Pères, les traités de Bède sur l'Apocalypse et les sept Epîtres canoniques,

le livre des Offices, un Glossaire, un livre des diverses sentences qui se lisent aux fêtes principales, deux Antiphonaires et les Homélies de saint Grégoire sur le prophète Ézéchiel.

Le testament du seigneur de Cysoing ne mentionne que deux livres écrits en caractères d'or. Mais lorsqu'on a étudié les manuscrits des premiers siècles du moyen-âge, on sait que la plupart des volumes de cette période présentaient des initiales à enroulements et que les évangéliaires et les livres de liturgie étaient ordinairement ornés de miniatures ou même écrits en lettres d'or sur vélin pourpré comme ceux des bibliothèques de Cambrai, d'Arras et de Boulogne, dont nous avons parlé plus haut.

Avant l'invasion des Normands, la miniature avait subi, ainsi que nous l'avons fait remarquer plusieurs fois, différentes influences. L'imitation de l'art antique et de l'art byzantin n'avait produit que des copies sans vie, où le génie barbare du scribe se faisait sentir dans la grossièreté des contours, la disproportion des membres et le manque absolu de perspective. L'influence des hommes du Nord et surtout celle des missionnaires irlandais et du genre anglo-saxon avaient fait tracer de magnifiques initiales et entrelacs, d'un goût souvent bizarre, mais souvent aussi riche et original. Quant aux sujets qui, dans la seconde moitié du neuvième siècle, avaient été traités sous cette dernière influence, nous avons dit qu'ils révèlent une complète inexpérience et beaucoup de rudesse dans la pensée et l'exécution, mais qu'ils ne manquent pas absolument d'expression : c'est l'enfance d'un art nouveau. Nous allons suivre, au dixième et au onzième siècle, les essais un peu plus sérieux de cet art, en constatant parfois certains retours vers l'imitation de l'art antique et de l'école de Byzance.

A Cambrai, nous signalerons le n° 364 de la bibliothèque de cette ville, manuscrit de l'Apocalypse où se trouvent, en regard de chaque page, de grandes miniatures représentant les scènes terribles entrevues par l'apôtre de Patmos, qui devaient plaire au génie des hommes du Nord. L'une de ces pages représente l'apparition du dragon à sept têtes : le monstre vole dans l'espace, terrible, ouvrant ses sept gueules menaçantes, tandis que la femme de

l'Apocalypse, le front entouré de douze étoiles, un pied sur le soleil et l'autre sur la lune, reste calme, en avançant les mains comme si elle se disposait à prier. Au bas. l'apôtre, un *volumen* à la main, contemple cette vision, et d'un autre côté arrivent quatre guerriers, portant le bouclier et la lance des Normands, qui semblent le menacer. La composition, les traits, la grandeur disproportionnée des mains et des yeux, l'expression générale du sujet indiquent l'influence de l'art du Nord, tandis que les vêtements, drapés à l'antique pour la Vierge et saint Jean, et les bordures indiquent plutôt l'influence de l'art gallo-romain.

Après avoir caractérisé par cette description l'art dans les manuscrits de la bibliothèque de Cambrai au dixième siècle, nous nous contenterons de rappeler, au sujet de cette ville, deux noms qui peuvent intéresser l'histoire de la calligraphie et des livres : celui de Foulques, scribe de l'évêque de Cambrai Gérard, qui, en 1024, a écrit et signé une charte du fonds de la collégiale Saint-Amé, et en 1065 celui de Guillaume, lévite de Cambrai, qui légua à la cathédrale, outre une maison de pierre, ses livres de l'Ancien et du Nouveau Testament et de droit canonique et civil.

L'INFLUENCE barbare et tout particulièrement anglo-saxonne, dont nous avons déjà constaté l'existence dans l'abbaye de Saint-Bertin, se fait remarquer d'une manière non moins caractérisée dans deux manuscrits du dixième siècle, provenant de cette abbaye, qui sont conservés dans la bibliothèque de Boulogne sous les n°s 106 et 107, et où l'on voit, entr'autres sujets, le Christ, nimbé, dans un portique carré à rinceaux et enlacements, entouré d'anges, et ayant à ses pieds un personnage également nimbé, tenant une crosse et un livre, au-dessus de la tête duquel il est écrit : *Bertinus abbas.*

Plusieurs autres manuscrits du dixième siècle, exécutés dans l'abbaye de Saint-Bertin, témoignent d'un goût qui se dépouille de la barbarie primitive. Nous signalerons le n° 698 de la bibliothèque de Saint-Omer, où se voient plusieurs feuillets pourprés, avec lettres onciales, dessins architectoniques, initiales majuscules et enroulements en or, et vingt miniatures sur fond d'or.

d'un dessin encore grossier mais moins incorrect. Sous l'abbé Otbert (986-1007), de beaux manuscrits furent exécutés : le n° 765 de la bibliothèque de Saint-Omer est un livre à grandes majuscules dracontines saxonnes et à feuillets de pourpre bordés de feuillages et de têtes d'animaux, d'une exécution habile, donné en l'an 1000 à cet abbé; sur le n° 168, dont chaque partie commence par une grande onciale saxonne à figures de dragon, de poisson et de chien, chargée d'enlacements et de dessins en treillis, on lit, après l'explicit, l'inscription suivante qui fait connaître les noms des auteurs : « Ricolfus et Balduinus, sacerdotes ac monachi, hunc, sancto Petro et sancto Bertino, cum voluntate domini abbatis Otberti, devoti contulerunt librum. » Le n° 102 de la bibliothèque de Boulogne nous révèle le nom d'un autre scribe, le moine Henri, qui écrivit par ordre du même abbé, une Histoire ecclésiastique, dont chaque livre est précédé d'une grande majuscule au trait en rouge, à entrelacs et têtes d'animaux dans le goût saxon, parfois rehaussée de vert (1).

Le plus curieux monument de l'art de la miniature, sous l'abbé Otbert, est le *Psalterium glossatum* de la bibliothèque de Boulogne (n° 20), qui provient aussi de Saint-Bertin. En tête de chaque psaume, ont été dessinées de grandes majuscules à enlacements, fleurons enroulés et figures d'animaux au trait, en rouge, remplies ou rehaussées de vert, de pourpre, de rouge et de jaune, quelques-unes plus grandes en or et en argent tracées en rouge avec figurines dessinées aussi au trait rouge sur fond de cendres bleues, d'une exécution assez fine et rappelant le goût antique; sur le recto du premier feuillet, en des arcades à plein-cintre dessinées en rouge, David jouant du psalterium, divers instruments peints en argent, et quatre épisodes de la vie du Roi-Prophète, avec bordures d'animaux et d'enroulements rouge, or et argent sur fond bleu, et au milieu un grand B, dont le haut représente le Christ et le bas les anges et les saints. Une curieuse inscription anagrammatique en vers fait connaître les noms des trois religieux qui ont associé

(1) Nous avons emprunté tout ce que nous disons des livres conservés à Boulogne, au *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer,* rédigé par M. Michelaut et publié dans le tome IVe du *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques des départements ;* Paris, 1872.

leur travail pour composer ce livre : Dodolin a recueilli les documents qui le forment, Hérivée l'a écrit et Otbert l'a enluminé. Dans l'un des derniers vers, l'auteur fait l'éloge de la bibliothèque de l'abbaye et lui adresse ces mots :

Innumeris libris superas vicinia septa.

Au onzième siècle, l'abbé Jean I fit exécuter, selon la chronique de l'abbé Simon, plusieurs ouvrages qui, longtemps encore après sa mort, étaient considerés comme précieux, l'Ancien Testament depuis la Genèse jusqu'au livre des Rois, les Homélies de toute l'année en deux volumes, les Collections des Pères, le Commentaire de saint Augustin sur saint Jean, et un Passionnaire de la plus grande dimension.

Le onzieme siècle est représenté à l'abbaye Saint-Vaast d'Arras, par plusieurs écrivains et miniaturistes, dont certains manuscrits sont encore aujourd'hui conservés. Un *Liber Evangeliorum*, qui se trouve à Boulogne (nº 9) et provient de l'abbaye Saint-Vaast, renferme un certain nombre de grandes majuscules saxonnes à entrelacs, avec ornements en rinceaux et figures d'animaux enlacés; il offre, entr'autres dessins, une grande miniature représentant le Christ nimbé, assis dans un encadrement ovale terminé en cercle, qui coupe un portique reposant sur deux colonnes; contre la colonne de gauche, saint Vaast, en habits pontificaux, lève les yeux vers le Christ, et plus bas se trouve un religieux, qui présente son livre au souverain Maître, et au-dessus duquel il est écrit : GUNTFRIDUS. C'est évidemment le nom de l'auteur du manuscrit.

C'est encore du onzième siècle que date un Commentaire de saint Jérôme sur les Psaumes, conservé à Arras (nº 530), remarquable par de grandes lettres ornées dans le style roman, des initiales au vert minéral et au rouge de plomb et des rubriques en onciales et en capitales romaines. Sur le recto du folio 1, on voit un frontispice encadré, dessiné à la plume, dans lequel se trouvent des vers qui font connaître les sentiments élevés dont s'inspirait le calligraphe, le moine *Rodulfus* ou Raoul. Après avoir rappelé qu'il a écrit ce

livre, il se demande quelle récompense il pourra obtenir en retour de son travail. La voici, répond-il lui-même : « Lorsque j'écris un livre, saint Vaast, du haut du ciel, compte combien de lettres, combien de lignes, combien de points j'ai formés, et il me dit : « Autant il y a de points, de » lignes et de lettres dans ce livre, autant je te remets de fautes. C'est le » Christ qui donne ce pouvoir; et tu pourras faire participer d'autres personnes » à la même faveur. » C'est dans l'espoir de cette récompense, que j'ai écrit ce livre. »

De même, le moine Alard, qui a écrit, au commencement du onzième siècle, un manuscrit des Confessions de saint Augustin (1), avec têtes de livres en capitales romaines, rubriques au rouge de plomb et grandes lettres à la plume ornées de vert, s'adresse au saint patron de l'abbaye en ces termes :

Tu, memor ergo tui non dedigneris Alardi
Esse, sed hunc modicum cum voto suscipe librum,
Cum capis atque librum, cum libro mox cape servum.

Un autre religieux de la même abbaye, Albert, a écrit, aussi au commencement du onzième siècle, un *Liber miraculorum et Officii B. Vedasti* (2), offrant des têtes de livres sur feuillets de pourpre, avec encadrements peints, écrites en vermillon, de grandes lettres historiées et dorées dans le style roman et des têtes de chapitres avec inscriptions tracées en capitales romaines noires chargées de vert ou de jaune ou bien alternées par des lettres rouges et vertes. Ce livre prouve que la tradition des manuscrits de luxe, que nous avons trouvée à Arras à l'époque de Charles-le-Chauve, s'était perpétuée en cette abbaye jusqu'au onzième siècle. Un autre volume de la bibliothèque d'Arras (n° 675), de la même provenance, de la même époque et du même genre que le précédent, mais beaucoup moins riche, et auquel a travaillé le calligraphe Albert dont nous venons de parler, présente cette

(1) Bibliothèque d'Arras, N° 548. — Les numéros de la bibliothèque d'Arras et une partie des renseignements qui les concernent sont donnés d'après le catalogue de M. J. Quicherat publié dans le *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques des départements;* Paris, 1872.

(2) Id. n° 686.

particularite qu'on y lit, en tête des cahiers, les noms des huit moines qui ont successivement commencé, continué et repris l'ouvrage. Voici la nomenclature de ces noms : « Albertus scripsit. Albertus finem fecit. Richuinus scripsit. Richuinus hic desinit. Itesboldus, scriptor optimus. Walbertus non plus fecit. Albertus reincepit. Albertus hic demisit. Albertus scripsit. Albericus dimisit. Wibertus. Richuinus II° scripsit. Alardus scripsit. Wibertus reincepit. Wibertus III°. Walterus scripsit. Walterus hic dimisit. Lantbertus incepit. »

Le n° 361 de la bibliothèque d'Arras, qui est le traité de saint Augustin sur la sainte Trinité, œuvre du onzième siècle, offre, sur son dernier feuillet, un dessin tracé à la plume qui représente saint Vaast et les vers suivants écrits de la main du scribe Évrard :

> Scire volens summam Deitatem, cuncta creantem,
> Ter quinos hinc, lector, habes ex ordine libros
> Quos Augustinus, claro sermone retexens,
> Edidit, insignis rethor studio vehementi.
> Ergo, Vedaste, favens, scriptoris suscipe munus
> Evrardi, poscens regnum, miserando, polorum.

De l'abbaye de Saint-Amand nous ne signalerons, au dixième siècle, qu'un manuscrit orné d'initiales alternativement vertes et jaune rouge. Il a pour copiste le diacre Ébarcius, qui a mis a la fin de son travail quelques lignes naïves et pieuses, dans lesquelles il dit que, n'ayant ni or ni argent à offrir, il présente ce livre au monastère de Saint-Amand, pour le salut de son âme, et supplie ses supérieurs de le laisser à son usage tant qu'il sera en vie. Au onzième siècle, cette abbaye a produit, en l'honneur de son saint fondateur, un manuscrit avec initiales tantôt rouges, tantôt vertes, et quelquefois bleues, rehaussées d'or, où se trouvent grand nombre d'importantes miniatures : d'abord le moine Baudemond écrivant la vie du saint, puis des têtes dont l'expression de moquerie est accusée avec la vérité, qui est le caractère de l'art flamand (p. 30), le saint lui-même, sur fond d'or, écrasant sous ses pieds le dragon, et enfin son Testament, à la suite duquel sont représentés, en dessins occupant tout une page, le moine qui écrit

ce testament, saint Mummolus, évêque de Noyon, saint Réolus, archevêque de Reims, le moine Jean, saint Bertin, et plusieurs autres personnages qui auraient signé cet acte. La plus curieuse de ces miniatures est celle qui représente saint Amand montant au ciel : deux anges soutiennent le pieux fondateur de l'abbaye qui monte vers le séjour où l'attendent les élus; plus bas, d'autres esprits célestes admirent et chantent ses vertus, et, sur un autre plan, est agenouillée sainte Aldegonde, à qui un envoyé de Dieu montre la gloire de celui qui la dirigea dans les voies de la perfection. On le voit, c'est une composition artistique. Cette miniature, dont plusieurs personnages ont été reproduits par Mabillon dans les Annales de l'ordre de Saint-Benoît et par les PP. Martin et Cahier, est très importante pour l'histoire de l'art (1).

Nous ne pouvons passer sous silence la bibliothèque de l'abbaye de Lobbes, qui avait été enrichie au dixième siècle d'un grand nombre de livres, présents du savant et pieux abbé Folcuin. Un siècle plus tard, en 1084, le moine Goderan écrivit avec le plus grand soin, pour cette bibliothèque, une bible grand in-folio, qui renferme un grand nombre de miniatures ; la plus curieuse est le tétramorphe des Prophéties d'Ézéchiel où se voient l'animal et la roue offrant les quatre têtes qui sont les symboles des évangélistes, et tout auprès le prophète tenant un phylactère sur lequel il est écrit « Animal quod vidi trans flumen Chobar. » A la fin de cette bible, qui est devenue une sorte de monument historique, depuis que la pureté de son texte et sa beauté l'ont fait choisir pour la correction de la Vulgate au concile de Trente, on lit une prière adressée à saint Pierre, patron de l'abbaye de Lobbes, dans laquelle l'auteur offre son travail à ce saint protecteur et supplie les moines des générations à venir qui liront ce livre, de l'entourer de leurs soins, et, quand ils s'en serviront, de réciter, au jour anniversaire de sa mort, une prière pour le repos de son âme.

Nous terminerons cette longue nomenclature, en rappelant ce que M. Labarte dit, dans les *Arts industriels au moyen-âge*, d'un manuscrit

(1) Bibliothèque de Valenciennes, manuscrit n° 460.

flamand du onzième ou du douzième siècle, qui est conservé à Paris à la Bibliothèque nationale (n° 267, fonds Sorbonne) : « Ce manuscrit a pour sujet des commentaires sur le livre de Job, et renferme un très grand nombre de peintures. Les artistes grecs et leurs élèves de l'Occident, se rapprochant de la réalité historique, avaient peint le saint homme tout nu sur un fumier, et ses fils, de même que ses serviteurs, revêtus d'un costume quasi-antique. Le peintre des Pays-Bas s'écarte de la tradition; il fait de Job un bourgeois flamand du onzième siècle, et revêt les personnages qu'il met en scène du costume de son temps, les soldats portent le casque à nasal et la cotte de mailles. Cet usage ridicule allait devenir une règle presque générale, surtout dans les Pays-Bas, dont les peintres devaient se montrer bientôt les régulateurs de l'art de la peinture (1). »

DEPUIS l'invasion des Normands jusqu'aux croisades, l'art de la miniature cherche peu à peu à se dégager des liens dans lesquels l'avaient tenu l'imitation servile de l'antiquité et la barbare inexpérience des premiers miniaturistes. Dans les manuscrits où ils traduisent l'Apocalypse en dessins, où ils représentent la vie de leurs saints fondateurs, saint Amand et saint Wandrille, où ils offrent leur livre au saint dont ils retracent la vie et à l'abbé qui leur a ordonné d'écrire, les enlumineurs essaient des compositions originales, pour lesquelles ils sont forcés de trouver eux-mêmes le sujet et de grouper les personnages. C'est un premier travail qui les forme peu à peu. Créant une action et la développant, ils s'ingénient à faire ressortir les sentiments qui ont dû être éprouvés à cette occasion : aussi trouve-t-on, dans les personnages contemplant les scènes de l'Apocalypse ou dans les moines tenant un livre, une expression soit d'épouvante, soit d'humilité, qui est sans doute exagérée, mais qui diffère de l'absence presque complète d'idées, caractéristique des têtes dans les manuscrits du neuvième siècle. A partir du onzième, l'ornementation des initiales adopte

(1) Labarte. *Les Arts industriels au moyen-âge*. Paris, 1864; t. III, p. 142.

des dispositions fantastiques, parfois étranges, souvent gracieuses, qui exigent des recherches et de l'originalité. Ces lettres sont ornées d'enroulements capricieux, au milieu desquels se poursuivent, se saisissent, se dévorent des êtres impossibles, plantes, animaux, hommes, formés des éléments les plus disparates. Le grotesque commence à dominer. Toutefois, on aperçoit aussi la tendance à reproduire les édifices et les personnages, surtout les guerriers, d'après les monuments et les costumes de l'époque, tendance qui faisait sans doute commettre les ridicules anachronismes que M. Labarte signale en parlant du livre de Job, mais qui faisait imiter la nature et commençait à développer ainsi l'un des caractères de l'art flamand.

L'exécution ne s'améliore pas encore sensiblement. Une grande incorrection règne dans les figures; les proportions sont longues outre mesure, les poses raides et les mouvements forcés; toutefois l'expression et le sentiment, comme nous l'avons déjà dit, gagnent de plus en plus. Les dessins sont tracés à la plume, en traits moins épais que dans les siècles précédents; mais on peut encore les suivre sous les couleurs à l'eau, qui sont posées à teintes plates et presque sans modelé. Les miniaturistes cherchent leur voie; les essais des siècles suivants la leur feront trouver.

CHAPITRE VII.

L'ÉTAT SOCIAL & L'ART DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

Mouvement produit par les croisades. — Modifications introduites dans l'architecture. — Reliques et châsses rapportées de l'Orient. — Changements dans l'état social. — L'Église et les ordres religieux. — Influence de la bourgeoisie et des grandes villes. — Puissance des rois et des comtes. — Développement de la puissance royale. — Les apanages au quatorzième siècle. — Avènement des ducs de Bourgogne aux comtés de Flandre et d'Artois. — Prospérité des Pays-Bas.

AMPÈRE, en parlant du douzième siècle dans son Histoire de la littérature, s'exprime en ces termes : « Au douzième siècle, époque incomparable, tout naît, tout resplendit à la fois dans le monde moderne : chevalerie, croisades, architecture, langues, littératures nouvelles, tout jaillit ensemble comme par la même explosion. C'est au douzième siècle que se termine la transformation du monde ancien, impérial, romain, païen, qui devient le monde nouveau, féodal, chrétien. »

En effet, lorsque saint Grégoire VII eut réveillé, dans le cœur des dépositaires du pouvoir, un sentiment qui est le plus profond et le plus puissant de tous les sentiments, la foi, et quand, avec cette idée et ce mot, il

eut établi, en pleine féodalité, le gouvernement de l'Église, cette suprématie de l'esprit sur la matière et de la faiblesse sur la force, de grandes pensées et de grands évènements agitèrent le monde chrétien. La trève de Dieu, malgré les violations qu'elle eut à subir, fut acceptée comme loi; la chevalerie développa les sentiments de loyauté, d'honneur et de courtoisie, avec le respect pour le faible et l'influence de la femme dans la famille. L'horizon de la pensée devait bientôt s'étendre encore et de nouvelles aspirations devaient se faire jour avec les croisades.

Les croisades, ce puissant mouvement religieux, qui, durant près de deux siècles, remua toute l'Europe, exercèrent, sous le rapport de l'art, une influence, qui continua, même après ces expéditions, et grandit jusque vers la fin du moyen-âge. Les rois et les seigneurs, les religieux et les prêtres, les bourgeois et les hommes d'armes, qui prirent part à ces guerres et à ces pèlerinages, en visitant Constantinople, Jérusalem et les autres cités de l'Orient, en traversant l'Allemagne et la Hongrie, en allant s'embarquer à Venise ou en d'autres villes de l'Italie, virent, avec d'autres cieux, d'autres peuples et d'autres mœurs, une architecture qu'ils ne connaissaient point, des édifices dont ils admirèrent les vastes et heureuses proportions et des objets d'art qu'ils firent imiter pour y renfermer les saintes reliques rapportées des Lieux saints. C'est peut-être en partie du style byzantin et en partie un style lombard déjà connus en France au onzième siècle, qu'est sortie l'architecture romane, dont le développement se manifesta surtout à l'époque des premières croisades et prépara la naissance de l'architecture ogivale.

A Cambrai, à Arras, à Tournai, à Lillers et à Vaucelles s'élevèrent de riches édifices romans, dont plusieurs furent achevés en style ogival et montrèrent ainsi, au douzième et au treizième siècle, la colonne large et sévère se transformant en un faisceau de légères colonnettes, le plein-cintre s'allongeant en ogive, les contreforts se déguisant sous d'élégants clochetons, la tour élevant sa flèche ouvragée vers les cieux, les fenêtres resplendissant de riches vitraux, les portails historiés de statues et d'animaux symboliques, et tout un monde de saints, de rois, de prêtres et de fidèles sur les chapiteaux et les sépultures.

Un grand nombre de reliques furent rapportées ou envoyées de l'Orient par les croisés. Outre la châsse, que Godefroi de Bouillon aurait donnée à l'église de Lens (1), on peut citer : les reliques de la Vraie Croix offertes par Robert de Jérusalem à Sainte-Walburge de Furnes et par Thierri d'Alsace à l'abbaye de Clairmarais ; celles de saint Jacques, saint André, saint Démétrius et saint Babylas qu'un abbé d'Anchin fit renfermer, entre 1155 et 1175, en des châsses d'or et d'argent ; celles de saint Matthieu, saint Barnabé, saint Étienne et saint Georges, accordées à la même abbaye par Garin, archevêque de Thessalonique (2), qui fit aussi don, en 1217, d'une dent de saint Jean-Baptiste à l'abbaye de Phalempin ; celles de la Vraie Croix apportées, les unes à Eyne près Audenarde au commencement du treizième siècle, les autres à la collégiale Saint-Pierre de Lille, par Gautier de Courtrai ; une épine de la sainte Couronne, déposée en 1207 à Notre-Dame de Courtrai, dans un phylactère byzantin, par Simon de Beaufort ; une châsse pleine de reliques et une médaille d'or, dont Thomas de Walcourt fit présent, en 1208, à l'abbaye de Liessies ; un fragment de la Vraie Croix et des reliques de saint Georges et de saint Nicolas, que Guillaume, abbé de Gembloux, avait reçus, avec un drap tissé de soie et d'or, de Jean, archevêque de Néopolis ; le doigt de saint Jean, offert en 1221, à l'église Saint-Jean de Valenciennes, dans un reliquaire oriental, par un pèlerin du nom de Jean ; la ceinture de la sainte Vierge, donnée, avec d'autres reliques, à Lambert, prévôt de Notre-Dame de Bruges, et un objet profane, le dragon de Sigurd, roi de Norwège, provenant de Saint-Pierre de Constantinople, remis par l'empereur Baudouin aux bourgeois de la même ville de Bruges, qui le placèrent au sommet de leur beffroi, d'où il fut enlevé en 1382, comme trophée, par les Gantois qui en décorèrent aussi le faîte de leur hôtel-de-ville (3).

(1) Charte de Robert, comte d'Artois, publiée par Aubert Le Mire, *Opera diplomatica*, Bruxelles, 1723 ; t. I, p. 204.

(2) Escallier, *L'abbaye d'Anchin*, Lille, 1852 ; p. 123.

(3) L'ensemble de cette énumération est emprunté aux documents publiés par M. le comte Riant, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ*, Genève, 1877-1878 ; t. I, p. CLXX ; t. II, p. 104, 124, et passim.

Un passage de Geoffroi de Ville Hardouin, dans lequel il est question du butin amassé par les croisés à Constantinople, peut donner une idée des objets d'art que les guerriers d'Occident trouvèrent dans cette ville : « Et les gens, dit-il, qui furent espandu parmi la vile gaaignièrent assez : et fu si granz li gaaienz faiz, que nus ne vos en saurait dire la fin d'or et d'argent, et de vasselemente, et de pierres précieuses, et de samez, et de dras de soie, et de robes vaires et grises et hermines, et toz les chiers avoirs qui onques furent trové en terre. Et bien tesmoigne Joffrois de Vile Hardoin, li marescaus de Champaigne, à son escient par verté, que puis que li siècles fu estorez, ne fu tant gaainié en une ville (1). »

Ces objets conservés précieusement comme des trophées, ces reliques vénérées renfermées en des châsses rapportées d'Orient ou ciselées par les orfèvres les plus habiles de l'Occident, durent être, on n'en peut douter, l'occasion d'un mouvement considérable imprimé aux arts, durant le douzième et le treizième siècle, dans l'ensemble des Pays-Bas.

C'EST surtout par leur action sur l'état social et religieux, que les croisades contribuèrent au développement des arts. Expéditions religieuses, ces guerres furent prêchées et souvent conduites par des évêques et des moines : Pierre l'Ermite, saint Bernard, Guillaume de Tyr, Foulques de Neuilly parlent, les ordres religieux militaires des Templiers et de Saint-Jean de Jérusalem combattent, les évêques, comme Adhémar de Monteil, sont les véritables chefs de l'armée. L'Église reprend ainsi, dans la société, l'influence dont la féodalité s'était emparée après les invasions des Normands. Innocent III est le chef de la chrétienté et de l'Europe; à la suite des moines de Cluny, des Cisterciens, des Chartreux et des Prémontrés, qui avaient fondé tant d'abbayes, voici les Frères-Prêcheurs et les Franciscains, qui peuplent les villes de leurs couvents et font retentir partout leurs voix éloquentes. Les grands et les bourgeois sont entraînés par

(1) Geoffroi de Ville Hardouin, *Conquete de Constantinople*, édition publiée par Natalis de Wailly, Paris, 1874; p. 146.

le mouvement religieux qui agite l'Occident et réclament de toutes parts l'établissement de monastères.

Saint Bernard, qui a laissé tant de souvenirs dans le nord de la France, y fonde les monastères de Vaucelles, de Loos et de Clairmarais; les abbayes des Dunes et d'Aulne adoptent la réforme cistercienne; plus de vingt couvents du même ordre, parmi lesquels les abbayes de femmes de Flines, de Marquette, de Fontenelles près Valenciennes et de Notre-Dame des Prés à Douai, s'y élèvent avec de vastes constructions et de riches églises, ce qui donna, en cette contrée, une influence marquée à l'école d'architecture de Cîteaux, sévère mais grande et noble. Au treizième siècle, les enfants de saint Dominique et de saint François viennent prêcher à Lille, à Douai, à Valenciennes et en plusieurs autres villes, où les bourgeois, comme les comtes et les seigneurs, veulent les retenir et leur offrent des couvents, qui ne tardent pas à posséder des églises, sanctuaires de l'art non moins que de la piété.

Sous l'influence du même mouvement, les abbayes des Bénédictins, telles que Liessies, Saint-Amand, Marchiennes, Saint-Vaast, Saint-Bertin, Saint-Winoc, et les antiques collégiales de Cambrai, de Douai, de Tournai, d'Arras et de Saint-Omer refleurissent; et, voyant s'augmenter leurs richesses et s'accroître leurs domaines, que l'acquisition des terres vendues par les seigneurs, partant pour les croisades, avait encore agrandis, elles rivalisent d'une noble émulation avec les couvents de fondation plus récente, pour élever de splendides monuments. La foi et la dévotion s'accroissent dans toute la chrétienté, grâce à l'influence plus grande qu'obtiennent, en même temps que ces religieux, les évêques et les prêtres des paroisses; les habitants de chaque ville, par esprit de foi et par amour pour leur cité, veulent avoir un édifice reproduisant le style de la cathédrale, de la collégiale ou de l'église d'abbaye, qui passe pour la plus riche de la contrée, et partout s'élèvent des constructions nouvelles, « circa novas ecclesiarum structuras passim fervebat devotio populorum (1). » La même impulsion existait

(1) *Historia episcopatus Autissiodorensis*, apud Labbe, *Nova bibliotheca manuscripta*; t. I, p. [illegible].

d'ailleurs dans tout ce qui se rattache à la religion et à l'esprit. La théologie, la philosophie et la poésie élevèrent l'intelligence, les idées et le goût du douzième et du treizième siècle, avec saint Anselme, saint Bernard, Pierre Lombard, Henri de Gand, Alain de Lille, Roger Bacon, saint Bonaventure et saint Thomas d'Aquin, avec Chrétien de Troyes, l'auteur du poème de *Tristan*, Gandor de Douai, à qui est dû le *Chevalier au Cygne*, et Jacquemart Gielée, de Lille, auteur d'une partie du *Roman du Renart*, cette épopée de la satire.

En ce mouvement, une part importante appartient à la riche bourgeoisie des villes de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut. Déjà, sous l'influence de l'esprit de liberté et d'association, les marchands des villes de cette contrée jouissaient de priviléges dont la coutume leur assurait l'existence. Mais lorsque, durant les croisades, ils se furent rencontrés, avec les seigneurs, en des voyages, des combats et des périls communs, lorsqu'ils se furent enrichis et par les objets qu'ils avaient fournis pour ces expéditions, dans lesquelles les barons firent des dépenses ruineuses, et par le commerce qu'ils commencèrent à entretenir avec la France et l'Angleterre, avec les ports de la Biscaye, de la Norwège et de l'Allemagne, ils voulurent avoir la certitude de conserver et d'augmenter cette fortune, fruit de leur travail, et ils obtinrent de la féodalité, achetèrent à prix d'argent des seigneurs et des évêques ou réclamèrent parfois les armes à la main, des franchises communales et la liberté des transactions.

Ce n'est pas ici le lieu de rappeler l'extension du mouvement des libertés municipales, ni la puissance dont jouissaient les bourgeois des cités du nord de la France, qui portaient le nom de chevaliers bourgeois, *milites burgenses*, qui fortifiaient et défendaient eux-mêmes leur ville, fabriquaient des étoffes recherchées par la France et l'Angleterre et étaient assez riches pour prêter des sommes considérables aux plus puissants seigneurs féodaux ; nous nous contenterons de dire qu'ils étaient fiers de leur ville, non moins que de leurs priviléges, qu'ils aimaient à décorer, non-seulement ses églises, mais aussi ses portes, ses halles et surtout l'hôtel-de-ville, ce donjon des libertés

communales, et qu'en outre ils s'entouraient, dans leur demeure, d'objets pieux, de vases d'or et d'argent et de tapisseries, qui révèlent le goût du luxe et de l'art : les archives de Gand et de Bruges, de Tournai, de Lille et de Douai fournissent, à ce sujet, les renseignements les plus curieux.

Les croisades n'avaient pas eu moins d'influence sur la situation politique des comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut. Ces princes avaient pris à la guerre sainte la part la plus active : dès 1085, onze ans avant la prédication de Pierre l'Ermite, le comte de Flandre Robert-le-Frison était parti pour la Palestine, escorté d'un grand nombre de ses barons, Baudouin de Gand, Burchard de Comines, Gérard de Lille : ses successeurs, Robert de Flandre, Thierri d'Alsace et Baudouin de Constantinople, le comte de Hainaut, Baudouin de Jérusalem, Eustache de Boulogne. Robert d'Artois et plusieurs autres réunirent aussi autour d'eux leurs barons, et partirent pour la Terre-Sainte. Quand ils revinrent, ils avaient acquis sur ces barons une autorité qu'ils conservèrent et qui les rendit plus puissants et plus riches. Avec leurs nombreux vassaux, désormais soumis, avec le commerce florissant de leurs populeuses cités, avec leurs plaines fécondes et sillonnées de routes et de canaux, avec leurs trouvères, avec le luxe dont ils s'entouraient, avec la cour de seigneurs qui les environnait, ils pouvaient presque se croire de véritables souverains.

Ils essayèrent un instant de lutter contre le roi de France ; mais la vaillance de Philippe-Auguste, l'habileté et la sainteté de Louis IX et l'astucieuse politique de Philippe-le-Bel resserrèrent les liens qui les rattachaient à la couronne. L'art et le luxe aidèrent à les dominer. Comme le dit très-bien Émeric David, « Nos rois surent habilement profiter des progrès de l'art et de l'industrie, pour en faire un instrument de leur grandeur. Plus riches que les seigneurs, ils parvinrent à les effacer tous par la somptuosité de leurs habitations. L'or dont elles brillaient frappa la multitude et éblouit les grands eux-mêmes. Philippe-le-Bel et Charles V étendirent et consolidèrent leur puissance, autant par l'imposant appareil dont les environnaient les beaux-

arts, que par l'agrandissement de leurs domaines. L'orgueil féodal, vaincu par cette magnificence, fut réduit à s'incliner devant la majesté royale (1). »

Mais, de leur côté, les grands vassaux, tels que les comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut, furent, pour leur province, ce que le Roi était pour tout le pays. Imitant le luxe et les dépenses du souverain, prenant part à ses fêtes et à ses tournois, recherchant l'orfèvrerie richement travaillée et les précieuses étoffes, ils consacrèrent la plus grande partie de leurs revenus à des dépenses qui contribuèrent au développement des arts, comme le montrent les comptes de ces princes depuis la fin du treizième siècle jusque vers 1350.

VERS cette dernière date, la grande féodalité reçut un accroissement de puissance qui devait avoir pour l'histoire de l'art une importance plus considérable encore. Aux fautes qu'il avait commises dans l'administration de ses États et sur le champ de bataille de Poitiers, le roi Jean ajouta celle de créer, pour ses frères, de riches apanages. Deux reçurent les duchés d'Anjou et de Berry; le troisième, Philippe-le-Hardi, obtint le duché de Bourgogne, auquel, par son mariage, il allait bientôt unir la Flandre et l'Artois. Aussi puissants que leur frère Charles V et leur neveu Charles VI, ces ducs imitèrent le faste du Roi et son goût pour le luxe et les constructions somptueuses. Il y a, dans l'histoire de la France, peu d'époques, où les arts aient reçu autant d'encouragements : la seconde moitié du quatorzième siècle présente, sous ce rapport, un véritable épanouissement. Et comme la Flandre était la contrée où la peinture et la sculpture avaient pris le plus de développements, nous verrons les peintres et les sculpteurs de cette contrée exécuter d'importants travaux, non-seulement dans le nord de la France, mais à Paris, en Bourgogne, dans l'Anjou, dans le Berry et dans la Normandie.

(1) Émeric David, *Histoire de la Sculpture Française*, Paris, Renouard, 1862; p. 75

Les Pays-Bas jouissaient, vers la même époque, d'une prospérité industrielle et commerciale et de richesses, qui peuvent expliquer en partie les développements reçus par le luxe et les arts dans cette contrée et dans les États voisins. « Les fabricants de ce pays, dit M. Michiels d'après divers historiens de la Flandre, exportaient chaque année de l'Angleterre cinquante mille ballots de laine. Cinquante, soixante, et même cent navires, chargés de cette précieuse dépouille, quittaient souvent a la fois les ports de Londres et de Southampton. L'Espagne, suivant Guichardin, en fournissait à Bruges plus de quarante mille sacs par année. De Foë assure que, de 1327 à 1377, deux cent trente millions tournois furent dépensés pour les achats dans la Grande-Bretagne. Louvain, au commencement du quatorzième siècle, renfermait plus de quatre mille maisons logeant des drapiers et cent cinquante mille manœuvres. En 1389, Gand contenait cent quatre-vingt mille hommes en état de porter les armes ; la draperie occupait quarante mille métiers, et, dans une émeute sous Louis de Male, ceux qui se livraient à cette profession réunirent dix-huit mille combattants. Jean Paty, marchand et prévôt de Valenciennes vers 1370, étant allé à Paris pendant qu'on y tenait la foire, acheta d'un seul coup toutes les denrées qui s'y trouvaient pour faire parade de son opulence. En 1380, les seuls orfèvres de Bruges étaient déjà si nombreux qu'ils pouvaient marcher en corps de bataille sous leurs propres drapeaux. Les navires se rendaient en foule à Bruges de tous les pays : cent bâtiments et même davantage entraient quelquefois dans le port de l'Écluse, depuis le lever du soleil jusqu'à la nuit tombante. Anderson nous apprend qu'on y vit arriver cent cinquante vaisseaux le même jour, en 1486. Dix-sept maisons nationales ou comptoirs étrangers, d'une architecture magnifique, ornaient ses principales rues. En une seule année, quarante mille muids de vin lui furent expédiés de la Rochelle. Un canal unissait ce port à la ville de Bruges : on y amenait donc les marchandises avec la plus grande facilité (1). »

(1) Nous avons emprunté cette page à l'*Histoire de la peinture flamande* de M. Michiels, édition de 1866; t. II, p. 87. — Les autorités que cet auteur cite sont : Sanderus, *Flandria illustrata ;* Meyer, *Commentarii seu Annales rerum Flandricarum ;* Grammaye, *Antiquitates Flandriæ ; Les Delices des Pays-Bas ;* et Le Mayeur, *La Gloire belgique.*

Lille, Douai, Arras, étaient connues dans toute l'Europe par leur industrie et leur commerce; à Ypres, ville qui ne renferme aujourd'hui que seize à dix-sept mille âmes, il y avait environ deux cent mille habitants.

Le goût des arts existant dans ces villes et y étant développé par le luxe dont s'entouraient les bourgeois et les commerçants, les Pays-Bas eurent divers centres artistiques qui exercèrent une puissante influence dans les contrées voisines.

VOILA, dans ses grandes lignes, le tableau du mouvement social et de ses rapports avec l'art, depuis les croisades jusqu'au quinzième siècle. Nous suivrons maintenant l'histoire de l'art dans chacune des grandes villes de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, et dans la contrée qui environne chacune de ces villes, en unissant, dans un même récit, les travaux qu'ont fait exécuter les établissements religieux, les échevins des villes et les bourgeois, parce que, souvent, les artistes qui travaillaient pour l'église travaillaient aussi pour la cité; et nous étudierons ensuite l'art à la cour des comtes de Flandre, des comtes d'Artois et des comtes de Hainaut, où se manifestera un mouvement plus important encore. Nous achèverons notre travail par quelques chapitres dans lesquels nous rechercherons les caractères qui distinguent la sculpture et la peinture dans la Flandre et les influences qu'elles ont subies ou exercées, depuis les croisades jusqu'au quinzième siècle.

CHAPITRE VIII.

L'ART A TOURNAI
DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIECLE.

Tournai. — La cathédrale de cette ville; son ornementation monumentale; son trésor et la châsse de saint Éleuthère; ses tapisseries. — Dons faits à la cathédrale de Tournai. — La miniature à Saint-Martin de Tournai — Une école de sculpture a-t-elle existé à Tournai au quatorzième siècle? — Goût du magistrat et des bourgeois de cette ville pour les arts et le luxe. — Les sculpteurs, les orfèvres, les fondeurs, les verriers, les tapissiers et la haute lice à Tournai.

MENTIONNÉE dans la carte de Peutinger, centre de plusieurs voies romaines, clef du cours de l'Escaut, siège de puissantes abbayes, d'une riche collégiale et d'un évêché dont l'autorité s'étendait sur la Flandre flamingante et sur la Flandre wallonne, forteresse avancée de la France dont toujours elle parla la langue et soutint le parti contre Gand, Bruges et Ypres souvent rebelles, la ville de Tournai a exercé une influence artistique sur la Flandre, le Hainaut, l'Artois et le Brabant. Il n'est pas possible d'en douter lorsqu'on connaît les annales de cette cité; il suffit même d'avoir étudié sa cathédrale, édifice qui offre un résumé de l'histoire de l'art dans le nord de la France du onzième au quinzième siècle.

La partie des nefs qui précède le transept de ce monument est une construction romane d'un caractère grand et sévère. De puissants faisceaux de colonnes servent de supports aux arcs en plein-cintre qui forment les entre-colonnements; au-dessus s'élève une large galerie, ouverte sur les bas-côtés; les archivoltes, taillées à arêtes vives, sont dépourvues d'ornements, et sur les corbeilles des chapiteaux se voient des sculptures d'une grande simplicité, rinceaux, pommes de pin, feuilles de lotus. Le transept, que l'on peut considérer comme du douzième siècle à cause des remaniements opérés à cette époque, est cité avec raison, dans l'histoire de l'art, comme l'une des plus belles constructions romanes qui existent : il donne un caractère grandiose à la cathédrale de Tournai. Le chœur est une remarquable production de l'art ogival du treizième siècle : formé de simples collatéraux, il est moins riche que les chœurs des cathédrales d'Amiens, de Reims et de Notre-Dame de Paris; mais il présente un caractère tout particulier d'élévation, et par ses vingt faisceaux de légères colonnettes, et par ses vingt travées offrant, en trois zones, leurs arcades ogivales fortement surhaussées, leur triforium cantonné d'arcades trilobées et orné de trèfles à quatre feuilles, et leur clairevoie formant, à chaque travée, une immense fenêtre, dont les meneaux géminés sont surmontés d'une rose. Quatre clochers romans, d'un style sévère, couronnent dignement à l'extérieur, au-dessus du transept, ce magnifique ensemble.

LA DÉCORATION monumentale, dont nous devons nous occuper tout spécialement, n'est pas moins digne d'attirer l'attention. Un coup-d'œil jeté sur les pilastres et les chapiteaux suffit pour révéler l'importance de cet édifice au point de vue de l'histoire de la sculpture. La plupart des bases des pilastres, le long des murailles des bas-côtés de la nef, dit M. Huguet, n'ont pas de griffes aux angles, présentent une forme antique mieux définie et sont ornées de sortes de strigiles comme on en voit sur les tombeaux gallo-romains. On a émis l'opinion que ces bases appartiennent à un édifice antérieur à l'époque mérovingienne ou carolingienne, qui aurait précédé la nef actuelle. S'il en était ainsi, ce seraient des fragments d'un haut

intérêt (1). Dans la grande nef, quelques-uns des chapiteaux accusent une imitation plus ou moins éloignée de l'architecture antique, dont il restait encore à Tournai d'imposants débris; certains sont historiés; d'autres semblent copiés sur les colonnes de Cluny: la plupart sont décorés de motifs empruntés au règne végétal et au règne animal et rappellent l'influence exercée sur l'art par le goût des hommes du nord pour la nature. Lorsqu'après avoir étudié en détail ces chapiteaux, on remarque qu'il y en a, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, un nombre immense (2), qui diffèrent tous les uns des autres, on arrive à conclure qu'il a dû nécessairement exister, dans le nord de la France, au onzième, au douzième et au treizième siècle, de nombreuses générations d'habiles artistes.

Cette vérité ressort avec plus d'évidence encore de l'étude attentive des sculptures, malheureusement mutilées, des portails de l'édifice. A l'entrée principale, se voient deux bases ornées de tétramorphes. Le porche latéral du côté Nord, désigné sous le nom de Porte Mantile, présente un curieux spécimen de l'art au onzième et au commencement du douzième siècle. Sur les montants et entre les arcades plein-cintre de cette porte ont été sculptés divers bas-reliefs. L'état fruste dans lequel ils se trouvent a fait donner diverses interprétations des scènes que l'artiste y a représentées. Un historien de la cathédrale y a trouvé des allusions à l'histoire de Sigebert, assassiné par ordre de Frédégonde, que son armée assiégeait dans Tournai. Il nous semble évident que, sur les montants de la porte, sont représentés les Péchés capitaux, sujet souvent sculpté ou peint dans les monuments du moyen-âge. La femme, en robe longue, armée d'une lance dont elle frappe un guerrier, qui se couvre de son bouclier, personnifie l'Orgueil, comme l'indique le mot SVPERBIA tracé sous ses pieds; une autre femme, tenant un objet trop détérioré pour qu'on puisse en préciser la nature, et qu'un homme attire à lui avec un trident, est le symbole de la Luxure, rappelé par le mot LVXVRIA à

(1) Voir l'excellent travail relatif à la cathédrale de Tournai, lu par M. le chanoine Huguet dans le *Congrès archéologique de France*, année 1880; p. 467.

(2) M. Du Mortier, dans sa *Description de la cathédrale de Tournai*, dit qu'il y a, dans cet édifice, plus de mille chapiteaux.

demi-effacé; et dans une troisième femme, qui porte une bourse sur la poitrine et que saisit un démon au pied fourchu et à la queue traînante, il faut sans doute voir l'Avarice. Les autres personnages ont trop souffert pour qu'il soit possible d'apprécier ce qu'ils ont pu représenter; c'étaient sans doute les autres péchés capitaux. Quoi qu'il en soit de cette interprétation, « tout cet ensemble, comme le dit M. Rousseau dans sa remarquable étude sur la *Sculpture flamande*, est d'une richesse originale et magnifique. L'exécution est des plus curieuses. Les figures, tout en projetant sur les murs une forte saillie, sont aplaties et couvertes de nombreuses entailles, qui, comme on l'a fait justement observer, les font ressembler plutôt à de la gravure qu'à de la sculpture; c'est le même procédé primitif qu'on retrouve dans les compositions qui décorent les portes de bronze de Saint-Paul hors les murs à Rome. En simplifiant l'exécution, en écrivant plus nettement les formes, ces entailles ajoutent à l'effet. On trouve ici l'accent à la fois puissant et sauvage des sculptures assyriennes réduites aux traits essentiels, exprimées gauchement mais énergiquement, et donnant l'impression d'une grande force enchaînée (1). » Nous croyons devoir ajouter que ces sculptures rappellent, par leur exécution, les miniatures que dessinaient, vers la même époque, les moines, voisins de Tournai, des abbayes de Marchiennes et d'Anchin. Sur le claveau de la porte Mantile, se voient en outre plusieurs scènes représentant soit David tuant Goliath, soit plutôt Judith tuant Holopherne et rentrant ensuite à Béthulie, où elle est reçue par Osias et les vieillards. Ces bas-reliefs, qui ont beaucoup souffert, sont de dimensions plus petites que les scènes des montants de la porte.

Au portail de la façade principale, se trouvent d'autres travaux de sculpture qui nous reportent au treizième siècle ou au commencement du quatorzième. On y voit une suite de prophètes et de docteurs, portant à la main un phylactère. Plusieurs de ces bas-reliefs ont souffert; quelques-uns ont été récemment restaurés et couverts de peintures; mais il

---

(1) J. Rousseau, *La Sculpture flamande du onzième au dix-neuvième siècle*, travail publié dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, année 1874; t. XIII, p. 138.

est possible de retrouver, dans celles de ces figures qui sont anciennes, des traces d'œuvres remarquables. Voici l'appréciation de M. J. Rousseau dans l'ouvrage que nous venons de citer : « Élégantes, souples, plus longues de proportions qne les types ordinaires du quatorzième siècle, elles sont aussi d'une exécution plus sobre. C'est la simplicité de l'antique, sa force sans surcharge, sa grandeur sans effort ; si on les prend dans leur ensemble, elles n'étonnent pas moins par l'inépuisable variété de leurs types, de leurs attitudes, de leurs ajustements ; et, comme chez les Grecs encore, cette richesse est sans ostentation, elle ne se dévoile qu'à ceux qui l'étudient. Les prophètes de Tournai nous représentent, dans l'art belge du quatorzième siècle, quelque chose comme la frise du Parthénon. C'est pour nous, avec la châsse de saint Éleuthère, la conception où la statuaire wallonne affirme le plus nettement et avec le plus de bonheur ses tendances classiques. Dans la rangée de droite les figures des prophètes sont infiniment plus abîmées que dans la rangee de gauche. Un est entièrement détruit ; six sont sans tête ou du moins sans visage. Tel quel, le portail de l'évêché complète admirablement la vieille cathédrale avec sa riche et sévère architecture, ses splendides vitraux, ses merveilleuses tapisseries, ses précieux tombeaux, ses châsses inappréciables, véritable musée de l'art tournaisien dans toutes ses manifestations (1). »

NON moins intéressantes sont les peintures décoratives, retrouvées, il y a peu de temps, dans le même édifice. On a découvert çà et là des liserés rouge vermillon, qui étaient destinés à faire ressortir les motifs sculptés dans la pierre ; sur les chapiteaux, diverses couleurs, le noir, le gris, le bleu, le rouge et le jaune, sont fortement accusées ; dans le transept du côté Nord, l'un de ces chapiteaux a le filet du tailloir brun rouge, le congé noir, la partie du larmier grise, et deux volutes, l'une brun rouge et l'autre bleu d'outremer, toutes deux bordées d'un filet gris. Le caractère distinctif, c'est l'opposition systématique de deux couleurs différentes sur un

(1) J. Rousseau, *La sculpture flamande du onzième au dix-neuvième siècle*, dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, année 1877 ; t. XVI, p. 39.

même chapiteau, comme on le voit sur celui où sont représentés deux monstres affrontés et se retournant pour mordre deux têtes d'hommes placées sous les angles du tailloir; l'un de ces animaux est peint en jaune et attaque une tête rouge et l'autre peint en rouge attaque une tête jaune. C'est bien là « cette peinture décorative dont parle M. Viollet-Le-Duc, qui accuse nettement les formes de la construction, remplit les gorges d'un ton très chaud et très sombre, et, pour donner à certaines couleurs tout leur éclat, les sème de tons opposés (1). »

La peinture historiée, qui est, comme la peinture décorative, une œuvre toute différente de nos travaux de chevalet, est aussi représentée dans la cathédrale de Tournai. La plus complète des œuvres de cette nature, récemment délivrée du badigeon qui la recouvrait, se voit, comme une sorte de nuage vaporeux, dans le transept, au-dessus de la chapelle Saint-André; elle représente un épisode de la vie de sainte Marguerite. La sainte s'occupe à filer, en gardant le troupeau de sa nourrice; le gouverneur Olybrius, qui passe monté sur un cheval, ordonne à deux hommes armés d'enlever la jeune fille. Le fond de la fresque est bleu clair, les vêtements de dessus sont d'un brun plus ou moins foncé, ceux de dessous d'un vert pâle; le cheval d'Olybrius est blanc, deux brebis sont blanches aussi et la troisième brunâtre. Le caractère et les sentiments des personnages se révèlent dans leurs gestes et dans l'expression de leur physionomie, mais avec réserve et non sans une certaine dignité, comme le demande la peinture murale. La seconde fresque a beaucoup souffert; elle représente la Jérusalem céleste, sous la forme d'une enceinte fortifiée, où se pressent les anges ayant à leur tête les archanges Michel et Gabriel, qui portent l'un et l'autre une bannière et sont vêtus de tuniques bleues ornées, autour du cou, aux manches et sur le devant, de larges bordures jaune clair parsemées de cabochons et de perles. La majesté et la douceur, tels sont les caractères de ces fresques; elles offrent un caractère très différent des miniatures de nos manuscrits et des sujets imités de l'école byzantine. Il y a, dans la composition et l'expression, quelque

(1) Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture.*

chose qui annonce l'art chrétien tel qu'allait le comprendre Fra Angelico, et l'art plus naturaliste des maîtres flamands de l'école primitive; le coloris et les teintes semblent faire présager les mêmes tendances. Ces œuvres sont de la fin du douzième siècle, comme l'a établi M. Voisin dans sa *Notice sur les anciennes peintures de la cathédrale de Tournai* (1). Nous croyons inutile d'insister sur l'importance de fresques de cette date, encore aujourd'hui conservées : au point de vue de l'histoire de l'art, ce sont des monuments du plus haut intérêt.

Les peintures décoratives exécutées au treizième siècle sont très vigoureusement accusées : les chapiteaux et les clefs de voûte se détachent à l'aide de tons plus chauds, le vert est rehaussé par des traits d'or et le rouge est mis en opposition avec le noir, mais de telle façon que vers l'autel le rouge est vermillon et près de la porte d'entrée rouge brun. L'ensemble de cette décoration est encore conforme à ce que dit M. Viollet-Le-Duc : « Au treizième siècle, l'harmonie des couleurs paraissant trop pâle en regard des vitraux coloriés qui donnent des tons d'une intensité prodigieuse, on dut renoncer à la peinture à fresques, afin de pouvoir employer les oxydes de plomb, les verts de cuivre et les laques (2). »

Nous avons encore à signaler, au nombre des travaux artistiques opérés dans la cathédrale, les vitraux qu'y fit placer en 1198 Étienne, évêque de Tournai. Cet évêque, qui avait d'abord résidé à Orléans et ensuite à Paris où il était abbé de Sainte-Geneviève, ayant fait construire à ses frais, dans son église cathédrale, une chapelle de la plus élégante architecture, décora la baie centrale des deux fenêtres de cette chapelle, d'une sorte de grisaille offrant deux personnages, l'un saint Euverte, patron d'Orléans, et l'autre sainte Geneviève. Ces détails nous sont révélés par une charmante lettre, dans laquelle l'évêque Étienne invite son successeur à

(1) Nous avons mis à profit pour cette description l'excellente notice de M. Voisin, publiée dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, année 1865, t. IV, p. 257 et suiv.

(2) Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*.

l'abbaye de Sainte-Geneviève, à venir assister à l'inauguration de ces vitraux, lesquels, dit-il, rivalisent de sainte beauté et ravissent ceux qui les contemplent. Le même évêque, qui avait recueilli des ressources pour les travaux de voûtement et de sculpture de sa cathédrale, écrivit, entre les années 1192 et 1203, à l'abbé de Saint-Bavon de Gand, pour le prier d'admettre au nombre de ses religieux le fils d'un habile artiste, connu par les œuvres magnifiques et les insignes travaux qu'il avait exécutés non-seulement pour l'évêque lui-même mais aussi pour plusieurs églises et édifices publics. La lettre d'Étienne ne donne que l'initiale du nom de cet artiste, G., et ne nous fait pas connaître exactement sa profession : on peut supposer que c'était un sculpteur, puisque l'évêque avait fait opérer d'importants travaux de sculpture. Le même Étienne, qui mourut en 1203, fit don, à la cathédrale, d'un antipendium d'argent pour le maître-autel et de deux encensoirs aussi d'argent qui ne servaient que dans les cérémonies où l'évêque officiait; il légua une rente d'environ cent vingt-cinq livres, payable pendant dix ans, pour des travaux de sculpture dans le même édifice.

Nous ne savons s'il est possible de rattacher à l'histoire artistique de la cathédrale de Tournai, le nom d'Ailbert, né à Antoing vers 1050, qui, après avoir étudié à Tournai où il était chanoine et où il avait construit, à ses frais et de son propre travail, une église qui fut le berceau de l'abbaye de Saint-Médard, s'abandonna, rapporte un chroniqueur, à la conduite de l'Esprit-Saint et partit pour aller construire un monastère dans les contrées qu'arrosent la Meuse et le Rhin. En 1106, à la demande d'une personne très riche du Brabant, il éleva dans un lieu nommé Elsbech, une église d'une forme régulière, « ecclesiam regularis formæ. » En 1107, il bâtit en pierre le chœur de l'église de Rolduc; mais peu après, de nouvelles ressources ayant été mises à sa disposition, il démolit ce premier travail et commença l'église de cette abbaye, qui existe encore aujourd'hui. Il n'en fit toutefois que la crypte qui était en style lombard, « scemate Longbardino, » et qui était achevée en 1108, année où elle fut consacrée. On y reconnaît, dit M. Voisin à qui nous empruntons ces détails, les chapiteaux de la cathédrale de Tournai; les deux premières colonnes de cette crypte, l'une torse et l'autre chevronnée, posées sur des lions, rappellent les colonnes

et les bases qui se voient à l'entrée de la cathédrale de Tournai, à l'intérieur, contre le trumeau qui sépare les deux porches. M. Voisin fait en outre remarquer, en parlant de Gautier de Mortagne, qui, après avoir été formé à Tournai, devint écolâtre, doyen du chapitre et, en 1153, évêque à Laon, qu'il y a d'étonnants rapports entre la cathédrale de cette dernière ville, construite en partie du temps de Gautier de Mortagne, et les monuments de Tournai, surtout entre la tour de l'église Saint-Jacques et les galeries des tours de Laon (1). S'il en était ainsi, l'architecture des monuments de Tournai aurait été imitée en pays germain, et, d'un autre côté, offrirait des points de ressemblance tout spéciaux avec l'un des plus curieux édifices du nord de la France. Un autre rapport de la cathédrale de Tournai avec les églises de France, ce sont ses chapiteaux du onzième siècle à corbeilles peu élevées et ornées aux angles de volutes dérivées des ordres classiques; le savant professeur d'archéologie, M. Reusens, fait remarquer que ces volutes se voient partout où le style roman s'est formé, comme dans le midi et l'ouest de la France, sous l'influence des monuments gallo-romains; en Allemagne, on trouve plutôt le chapiteau cubique (2). Quant à l'admirable chœur de la même cathédrale, il offre l'une des plus belles créations du style ogival primaire, tel qu'il était compris dans l'Ile-de-France. L'ensemble de l'édifice se rattache donc plutôt à l'art français qu'à l'art germain.

LA CATHÉDRALE de Tournai était ornée d'un riche mobilier. Au nombre des objets disparus, nous mentionnerons deux lutrins en cuivre, qui étaient sans doute des produits de l'industrie des fondeurs et des batteurs de métal, très ancienne à Tournai comme à Dinant : l'un de ces lutrins, qui servait pour l'épître, représentait Moïse, l'autre, qui servait pour l'évangile, représentait un aigle. On voit, dans l'église Saint-Nicolas, un remarquable aiglier de cuivre, dont le pied repose sur trois lions, portant la date de 1383 (3).

(1) *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, 6e fascicule, Bruges, 1869; p. 127 et suiv.
(2) Id. Id. Loc. cit., p. 131.
(3) Id. Id. Id. p. 180.

Plusieurs des objets, encore aujourd'hui conservés dans le trésor de la cathédrale, sont de la plus haute importance au point de vue de l'histoire de l'art. Nous avons parlé plus haut de la croix en or massif du sixième siècle et du diptyque en ivoire représentant sur un feuillet le Crucifiement et sur l'autre saint Nicaise. Le monument qui fait, à juste titre, l'orgueil de la ville de Tournai et l'admiration de tous les amateurs d'objets d'art, c'est la châsse de saint Éleuthère. Cette châsse, qui est longue de $1^{m}15$, large de 0,52 et haute de 0,87, présente la forme d'un petit édifice rectangulaire, surmonté d'un toit à double versant incliné. Les deux extrémités se terminent par un pignon; les grands côtés sont divisés par quatre arcades, en ogives aiguës et trilobées, entre lesquelles sont placés trois anges. Ces arcades sont entourées d'un triple rang d'archivoltes et d'une crête composée de rinceaux découpés à jour. Chaque trilobe est décoré, avec autant de variété que de richesse, d'ornements en filigrane, de pierres incrustées et d'émaux disposés symétriquement quatre par chaque lobe. Entre les arcades du haut, qui sont sur le versant incliné du toit, on voit de petits édifices romans à trois tours très délicatement travaillés. Un double encadrement de palmettes et d'émaux, alternés de filigranes, entoure le toit, qui est surmonté d'une crête à jour, composée de contrecourbes à rangs superposés, formant le faîtage de la châsse. Au-dessus de cette crête s'élèvent trois pommes émaillées, sortant du milieu de feuilles (1). Ce riche ensemble est merveilleusement ciselé, et resplendit de l'éclat des émaux cloisonnés, des cabochons, des filigranes, des pierreries et des perles, répandus de toutes parts avec autant de goût que de richesse.

Ce qui attire surtout l'attention, ce sont les statues des deux pignons et des faces latérales. Dans l'un de ces pignons, sous une arcade ogivale tribolée, surmontée d'un splendide tympan, on voit saint Éleuthère, l'apôtre de Tournai. Il est assis; revêtu des insignes pontificaux, il porte à la main gauche le modèle de la cathédrale ornée de ses cinq clochers; et de la droite,

(1) Nous empruntons en partie cette description au travail publié par M. Lemaistre d'Anstaing, dans les *Annales archéologiques*; t. XIII, p. 113.

III.

CHASSE DE SAINT ÉLEUTHÈRE.

Pignon de l'une des façades de la châsse de saint Éleuthère. Cette châsse, qui est longue de 1^{m} 15, large de 0^{m} 52 et haute de 0^{m} 87, est conservée dans la cathédrale de Tournai. Elle date de 1247.

Sous une arcade ogivale trilobée, entourée d'un triple rang d'archivoltes et surmontée d'un très riche tympan, est assis saint Éleuthère, apôtre de Tournai. Revêtu des insignes pontificaux, il porte de la main gauche le modèle de la célèbre cathédrale aux cinq clochers, et, de la droite, il s'appuie sur la crosse épiscopale. Ses pieds foulent l'hydre à deux têtes de l'hérésie persécutrice qu'il a combattue. La tête du saint est d'un très grand caractère ; c'est l'un de ces types du treizième siècle qui peuvent être mis en comparaison avec les produits de la sculpture antique et qui lui sont supérieurs par le sentiment. M. Labarte dit, en appréciant l'ensemble de cette châsse : « La pureté du modelé, la justesse des proportions, des mouvements et des attitudes sont très remarquables. » Voici le jugement de M. Didron : « Ce magnifique reliquaire est sans contredit le plus beau travail d'orfèvrerie que nous ait légué le treizième siècle. »

P. 110

III. CHASSE DE SAINT ÉLEUTHÈRE.

Pignon de l'une des façades de la châsse de saint Éleuthère. Cette châsse, qui est longue de $1^m 15$, large de $0^m 52$ et haute de $0^m 87$, est conservée dans la cathédrale de Tournai. Elle date de 1247.

Sous une arcade ogivale trilobée, entourée d'un triple rang d'archivoltes et surmontée d'un très riche tympan, est assis saint Éleuthère, apôtre de Tournai. Revêtu des insignes pontificaux, il porte de la main gauche le modèle de la célèbre cathédrale aux cinq clochers, et, de la droite, il s'appuie sur la crosse épiscopale. Ses pieds foulent l'hydre à deux têtes de l'hérésie persécutrice qu'il a combattue. La tête du saint est d'un très grand caractère : c'est l'un de ces types du treizième siècle qui peuvent être mis en comparaison avec les produits de la sculpture antique et qui lui sont supérieurs par le sentiment. M. Labarte dit, en appréciant l'ensemble de cette châsse : « La pureté du modelé, la justesse des proportions, des mouvements et des attitudes sont très remarquables. » Voici le jugement de M. Didron : « Ce magnifique reliquaire est sans contredit le plus beau travail d'orfèvrerie que nous ait légué le treizième siècle. »

P. 110



il s'appuie sur la crosse épiscopale; ses pieds foulent l'hydre a deux têtes de l'hérésie persécutrice qu'il a vaincue par son union avec le Saint-Siège. Trois anges placés en triangle au-dessus et à côté du saint évêque portent, l'un la croix pour laquelle il a combattu, et les autres, la palme et la couronne, récompense de ses travaux. Une inscription, tracée sur la base et continuée sur l'archivolte autour de la tête, offre les deux vers suivants :

✠ Debet pontificis tects non rects, episcope, dicis,
✠ Sic satis expresse Tornacus tota quod esse (1).

Au point de vue de l'art, on trouve, dans l'attitude et la tête du saint évêque de Tournai, la majesté du Jupiter olympien unie à la profondeur de sentiment du christianisme. La figure du Christ, qui se voit sur le côté opposé à celui où est saint Éleuthère, n'est pas moins remarquable par l'élévation du type et la noble simplicité de l'ensemble. Le Rédempteur, dont le front est entouré d'un nimbre crucifère, semble d'une main montrer la plaie de son côté, et de l'autre il tient un étendard déployé ; ses pieds foulent le dragon et le lion, « conculcabis leonem et draconem. » A ses côtés, deux anges recueillent le sang divin en des vases; au-dessus, un autre ange porte les instruments de la passion, le fouet et la couronne d'épines. C'est la rédemption du monde par

(1) M. Lemaistre d'Anstaing a proposé pour ces vers, qui sont écrits, comme plusieurs autres inscriptions de la châsse, dans le latin vulgaire d'où s'est formé le français, la traduction suivante : « Évêque, tu dis que le pontife doit être couvert et non debout. Tu prouves ainsi suffisamment qu'il est de Tournai. » Et M. Didron, interprétant dans le même sens, y trouve une allusion à une sorte d'autorité dont les évêques de Tournai auraient voulu se prévaloir dans la province ecclésiastique de Reims. Nous croyons que telle n'est pas la signification de la phrase, et, sous les gallicismes et l'emploi des mots *tects* pour *tectus* et *rects* pour *rectus*, on pourrait trouver le sens suivant : « Évêque, tu dis qu'on doit être défendu par le souverain Pontife et non lever la tête contre lui ; et ainsi tu déclares expressément ce que doit être la ville de Tournai tout entière. » Ces paroles feraient allusion au message dont saint Éleuthère, sur le point d'expirer, chargea son disciple Audoenus pour le Pape. Il lui dit d'aller à Rome et de porter des trésors qu'il avait réunis, au souverain Pontife, afin qu'il pût engloutir dans l'abîme la tête de l'hérésie, et que l'Église du Christ fût défendue et pût s'accroître dans l'univers entier, « ut caput hereticorum in puteum abyssi demergatur, et Ecclesia Christi per universa orbis spatia crescat et defendatur. » N'est-ce pas, sous le style un peu recherché et un peu prolixe de la légende, le sens de l'inscription « Debet pontificis tectus (esse), » on doit être couvert, défendu par le Pontife, et non lever, ériger la tête contre lui comme les hérétiques, « non rectus (esse)? » Cette pensée serait d'ailleurs conforme à la vie de saint Éleuthère, qui alla plusieurs fois à Rome et combattit énergiquement les hérétiques s'attaquant à l'autorité du Saint-Siège

le sacrifice de la croix, qui est partout rappelée, comme l'indiquent les deux vers gravés autour du Christ.

Sur les faces latérales, dans les huit arcades trilobées du bas, sont assis huit apôtres, portant leurs attributs, avec dix anges qui tiennent des couronnes et des phylactères, dans les intersections des arcades et aux angles de chaque extrémité. Dans les huit arcades du haut se trouvent encore trois statues d'apôtres, en y comprenant saint Paul (1). On y voit en outre le précurseur saint Jean-Baptiste, revêtu d'une tunique de peau, et tenant en main un médaillon où se trouve l'Agneau de Dieu qu'il a annoncé, et plus loin le mystère de l'Annonciation; l'ange Gabriel salue la sainte Vierge, qui, portant un livre fermé, semble s'étonner de la parole que lui dit le céleste messager, parole tracée sur un phylactère, dans les termes suivants, que nous reproduisons en nous conformant à l'orthographe employée :

Ave Maria, gracia plainna Dom;

et sur l'archivolte qui entoure l'Ange et la Vierge, on lit encore :

Ave Maria, grasia plena, dominvs tecon, benedictvs mvrieribvs frvctvs ventri tui.

Dans l'arcade voisine de celle où se trouve la sainte Vierge, se voit l'Église la tête ornée d'un long voile et d'une couronne royale, et tenant une longue croix de la main droite, tandis que, de la gauche, elle porte le calice, avec l'inscription :

Presidet ecclesia, Christi relevata cruore.

(1) Il n'y a que onze apôtres en y comprenant saint Paul; saint Simon et saint Jude ne sont pas représentés sur cette châsse. Sur les archivoltes qui environnent la tête de chaque apôtre, on lit le nom avec les mots, *apostolvs et martyr*. Le mot *martyr* est écrit de plusieurs manières différentes, *martvr, martir* et *martvrus*; nous ferons encore remarquer l'orthographe des mots *santvs* pour *sanctus*, *Andrea* pour *Andreas*, *Jacobeus* et *Jacobe* pour *Jacobus*, *Bartelome* pour *Bartholomeus* et *sants Pelipe* pour *sanctus Philippus*. Sous chacun des apôtres se trouve un vers; nous nous contenterons de citer les trois suivants :

✠ Herodis gladio Jacobus datur hostia Christo.
✠ Fuste Minor fullonis erit projectus ab alto.
✠ Cvltris svltraitur pellis svaa Brthomeo.

Et de l'autre côté de la châsse, la Synagogue, les yeux bandés en souvenir de son aveuglement, portant une couronne qui tombe et un étendard brisé avec un calice renversé; l'inscription explique le sujet

Ceca rvens Synagoga perit, frustatvr honore.

Cette châsse était achevée le 25 août 1247; un passage des registres du chapitre de Notre-Dame de Tournai, cité par Cousin dans son histoire de cette ville, fait connaître en effet qu'en ce jour, en présence du légat du Saint-Siège et de plusieurs évèques, abbés et seigneurs, les restes de saint Éleuthère furent transférés de leur ancienne châsse dans une nouvelle.

Quel artiste en a donné le plan et l'a ciselée? A quelle école d'orfèvrerie appartient-elle? Il est difficile d'émettre une opinion à ce sujet : toutefois le gallicisme *Debet pontificis tectus esse* pour signifier on doit être protégé par le Pontife, l'expression *sultraitur* qui vient du roman *surtraire* et *sortraire*, les formes *tects*, *rects* et *sancts* pour *tectus*, *rectus* et *sanctus*, enfin l'analogie de l'attitude et des vêtements de l'archange Gabriel, de la physionomie de saint Pierre, de la pose de saint Jean et de saint Paul, et des plis de draperie, de la barbe et des cheveux de tous les personnages, avec quelques-unes des grandes statues qui décorent les parois extérieures du portail occidental de la cathédrale de Reims et avec certaines statuettes du même portail à l'intérieur, semblent révéler des artistes qui parlaient la langue romane, vivaient dans la province ecclésiastique de Reims, dont Tournai faisait partie, et avaient sous les yeux, comme cela se voyait à Tournai et à Reims, des restes de la sculpture antique. M. Labarte, qui n'a pas établi de distinction entre l'art allemand et l'art des Pays-Bas, en fait un monument de l'orfèvrerie rhénane (1); la châsse de saint Éleuthère, comme les autres œuvres remarquables des Pays-Bas, offre évidemment des tendances plus élevées et plus de recherche et de fini dans le travail que les œuvres allemandes.

Quoi qu'il en soit de ces opinions, la châsse de saint Éleuthère peut

(1) Labarte, *Les Arts industriels au moyen-âge*, Paris, 1864; t. II, p. 289.

être regardée comme l'une des merveilles de l'art. Elle a souffert; plusieurs pièces en métal, colonnettes ou trilobes, ont été, lors de restaurations, remplacées, assez habilement d'ailleurs, par des morceaux de bois peint. Mais ces défectuosités de détail n'altèrent point le grand caractère du monument. « Ce magnifique reliquaire, dit M. Didron, est sans contredit le plus beau travail d'orfèvrerie que nous ait légué le treizième siècle. Il suffit, pour s'en convaincre, de le comparer à la châsse de saint Taurin à Évreux, la plus remarquable de celles qui restent en France, et aux grandes châsses allemandes de Cologne et d'Aix-la-Chapelle. L'art allemand et l'art français étaient certainement très avancés au treizième siècle; mais, tout en admirant leurs chefs-d'œuvre d'orfèvrerie, on doit convenir qu'ils avaient atteint une moins grande perfection de travail et un sentiment moins délicat de la beauté de la sculpture chrétienne que celui de l'école de Tournai. Si la châsse de sainte Ursule à Bruges est considérée comme le chef-d'œuvre des vieilles fiertres enluminées, personne ne contestera à celle de Tournai d'être le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie du moyen-âge. Honneur à l'humble artiste chrétien qui a consacré son talent et ses soins à revêtir d'ornements et de sculptures splendides ce petit temple en argent doré élevé à la gloire du patron de Tournai (1). » M. Labarte apprécie cette œuvre avec beaucoup de justesse : « La pureté du modelé, la justesse des proportions, des mouvements et des attitudes, sont très remarquables. Les vêtements élégamment disposés, suivent avec souplesse les mouvements du corps; tout, en un mot, dans ces sculptures, annonce un style plein de caractère et offre le témoignage d'un art élevé (2). »

M. J. Rousseau, qui a étudié tout particulièrement les types et l'expression des physionomies, consacre à cette châsse les lignes suivantes : « Ici revit tout entier le génie de cette belle école primaire de l'art ogival, que les grandes traditions antiques illuminent d'un dernier reflet. Les petites figures de la châsse de saint Éleuthère donnent certainement des types aussi parfaits de la

(1) *Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie de Belgique*, t. XV, p. 191.

(2) Labarte, *Les Arts industriels au moyen-âge*, etc.; t. II, p. 290.

statuaire du treizième siècle que les grandes figures monumentales de la cathédrale de Reims. Les têtes, marquées, comme les types grecs, d'un cachet d'idéalisme bien prononcé, sont nobles et saintes : saint Éleuthère notamment, assis dans sa niche, avec sa petite cathédrale à la main, est d'une conception et d'un goût vraiment antiques; le Christ, assis de l'autre côté, le torse nu, la main levée pour bénir, n'est pas moins frappant par la largeur de l'exécution et la noblesse de l'attitude. Toute l'ordonnance de la composition est empreinte de la même simplicité, et l'on voit d'un coup d'œil toute la mise en scène, aux dispositions claires, aux oppositions sobres. Le choix des détails, les proportions des figures sont également admirables. Ce n'est pas seulement la simplicité de l'art grec; c'est aussi le même sentiment de mesure, de dosage. Il n'y manque que les raffinements d'exécution que l'art païen apporte à l'étude du corps et de la chair, et que l'art chrétien ne devait chercher que dans le rendu de l'expression, ce miroir de l'âme immortelle (1). »

Une autre châsse de la cathédrale de Tournai, celle qui était ordinairement désignée sous le nom de *Fiertre Nostre-Dame*, mérite aussi d'être décrite. Ses bas-reliefs ciselés, représentant la vie du Rédempteur, ses colonnettes géminées et ses anges en font, bien qu'elle ait beaucoup souffert et qu'elle soit d'un art plus rude et d'un moins beau travail que la châsse de saint Éleuthère, un remarquable spécimen des grandes pièces d'orfèvrerie du commencement du treizième siècle. L'historien de Tournai, Cousin, a recueilli les inscriptions suivantes, autrefois tracées sur les côtés de la châsse : *Anno ab Incarnatione Domini* 1205, *consummatum est hoc opus aurifabrum. Hoc opus fecit magister Nicolaus de Verdun, continens argenti marcas* 109, *auri sex marcas.* » Un Nicolas de Verdun avait fait en 1181, pour l'abbaye de Klosterneubourg près Vienne en Autriche, un devant d'autel, maintenant transformé en retable, dont les ciselures, les nielles et les émaux

(1) Rousseau, *La Sculpture flamande du onzième au dix-neuvième siècle*, publié dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, année 1875; t. XV, p. 192.

révèlent, à travers leur richesse et leur grand caractère, « cette sauvagerie et cette rudesse, cette énergie dans les mouvements et cette abondance dans les plis, qui paraissent caractériser l'art allemand au treizième siècle (1). » L'artiste qui avait travaillé en 1181 à Klosterneubourg est probablement le même que le Nicolas de Verdun, qui fit, en 1205, la châsse de Tournai : les deux œuvres présentent les mêmes caractères de richesse, de vigueur et de rudesse. On peut se demander si cet artiste n'a pas établi sa résidence à Tournai, après avoir fait cette châsse : une mention du registre aux Bourgeois de 1227, offre le nom de Nicolas de Verdun, verrier, fils de bourgeois et admis à la bourgeoisie. Ce verrier ne serait-il pas de la famille de l'habile orfèvre et émailleur du monastère de Klosterneubourg et de la cathédrale de Tournai ?

DES OBJETS d'art, d'une nature toute différente, mais d'une importance non moins grande, se trouvent aussi dans le trésor de la cathédrale de Tournai : ce sont les tapisseries représentant les vies de saint Piat et de saint Éleuthère, évêques de Tournai. Ces tapisseries ont été données par Toussaint Prier, chanoine de la cathédrale et chapelain du duc de Bourgogne, qui les avait fait fabriquer par Pierre Feré, à Arras, où elles furent achevées

(1) Ce parement, transformé en retable au quinzième siècle, fut alors augmenté de six plaques ; mais les quarante-cinq émaux de l'œuvre primitive sont demeurés intacts. Voici ce qu'en dit M. Darcel : « Maître Nicolas de Verdun se rattache trop intimement à l'école des émailleurs rhénans, pour que nous ne songions pas à le rapprocher de notre école limousine. Ses figures, réservées sur le fond, sont garnies d'émail de niellure dans leur gravure profonde et se détachent sur un fond d'émail bleu ou rouge. Un seul visage est émaillé, et émaillé de noir, celui de la reine de Saba visitant Salomon. La couleur générale des émaux, ainsi que le caractère, dénotent que Nicolas appartenait à la tradition allemande. Les figures montrent cette sauvagerie et cette rudesse, cette énergie dans les mouvements et cette abondance dans les plis qui nous paraissent caractériser l'art allemand au treizième siècle. Enfin, dans les bordures, le cloisonné est combiné avec le champlevé, pour exprimer les rosettes de couleur qui se détachent sur un fond de couleur différente. » Voici la partie de l'inscription qui relate la date de l'œuvre et le nom de son auteur :

Anno milleno centeno septuageno
Necnon undegeno, Gwernherus, corde sereno.
Sextus prepositus, tibi, virgo Maria, dicavit,
Quod Nicolaus opus, Virdunensis, fabricavit.

Nous avons emprunté ces détails au tome XXII des *Annales archéologiques*, p. 198, et à un article de M. de Linas dans le *Beffroi*, t. I, p. 1.

en décembre 1402, comme l'indiquent les vers suivants qui, d'après un auteur du dix-septième siècle, se trouvaient sur l'une d'elles :

Ces draps furent faits et achevez
En Arras par Pierrot Fierez
L'an mille quatre cent et deux
En décembre, mois gracieux,
Veuillez a tous saints prier
Pour l'ame de Toussaint Prier (1).

Les inscriptions suivantes, qui se lisent encore sur la tapisserie, indiquent le sujet des panneaux qui ont été conservés :

I. Jay eslut S. Piat pour convertir a la foy les Tournisiens.

II. Comment saint Piat vint a Tournay preschier la foy.

III. Comment ly taions et ly taie, ly peres et ly mere S. Le Hire (Eleuthère) furent li premier, qui rechurent la foy, des Tournisiens.

IIII. Comment Hireneus, ly taions S. Lehire fist le ydolle des Tournisiens destruire.

V. Comment saint Piat fonda l'église de Nostre-Dame de Tournay et fist les fons.

VI. Hireneus, qui donna le tresfons de l'église de Nostre-Dame de Tournay, fus li prumiers baptisiés de tous les Tournisiens.

VII. Comment S. Piat et li disciples fut décolé des tyrans Romains en un lieu que l'on appeloit la place, ou est maintenant la croix de S. Piat a Tournay (2).

VIII. Comment li Tournisien par grande dévotion convoièrent le corps de S. Piat à Seclin.

(1) Voisin, *Notice sur les anciennes tapisseries de la cathedrale de Tournai*, publiée dans le *Bulletin de la Société historique de Tournai*; t. IX, 1863, p. 213. — Voir aussi Pinchart, *Histoire de la Tapisserie de Haute Lisse en Flandre*; p. 17.

(2) Ce panneau et les deux suivants ne sont pas conservés. On lit le texte dans Cousin, *Histoire de Tournai*.

IX. Comment li corps S. Piat s'arresta a Seclin,
et furent li malades wary de toutes maladies.

X. Quand de Tournay li crestien
Eurent escachiet maint païen,
Baptisier se firent ou lieu
Nommé Blandaing ou nom de Dieu

XI. Mors est l'évesque de Tournay
Pourquoy crestien de coer vray
A Romme envoient S. Lehire
Ne voelent autre évesque eslire.

XII. Au boin saint l'éveschiet donnée
Est chi du Pape, et confermée.

XIII. D'évesques à ce ordonnés
Fu li benois sains consacrés.

XIV. La fille Tribun va morir
Pour ce que ne pot obtenir
Le fol amour que requeroit
Au saint, quand son mantiel tiroit.

XV. Comment Jhesu Crist réclama
Le bon saint, et ressuscita
Par chy la fille de Tribun,
Présent son père et le commun.

XVI. Comment li bons sains baptisa
La fille Tribun que leva
De fons, par très grande mistère,
Blande qui au bon saint fu mère.

XVII. Tribuns volt sa fille retraire
Des crestiens, et elle atraire
A sa loy, dont la mort soudaine
En fu tost as paiens prochaine.

Ces panneaux de tapisserie sont au nombre des travaux les plus curieux exécutés à Arras. Nous parlerons plus loin de leur importance, au point de vue de l'histoire de l'art et tout spécialement des origines de l'École flamande.

Si les comptes et les archives de la cathédrale de Tournai existaient encore, nous y aurions sans doute trouvé des détails sur ces tapisseries et ces châsses, et les noms d'un nombre considérable d'artistes qui travaillèrent pour la cathédrale, avec ceux des évêques, des doyens, des chanoines, des prêtres, des fidèles, dont les pieuses libéralités firent décorer cet édifice de tant de riches monuments. Malheureusement les Gueux, au seizième siècle ont brûlé toutes les archives de la cathédrale, sans qu'on ait pu rien sauver, à l'exception de plusieurs cartulaires et martyrologes. Les mentions suivantes, extraites de l'un de ces martyrologes, donnent une idée de la générosité qu'ont montrée, dans leurs testaments, les évêques, les chanoines et d'autres prêtres. Outre le chanoine Évrard Delvigne, qui fit présent, entre 1150 et 1168, d'un calice en or, et l'évêque Étienne, dont nous avons parlé plus haut, nous trouvons les noms d'un certain nombre de pieux donateurs.

De l'évêque Gautier Marvis, mort en 1251 et enterré sous une plaque de cuivre où se trouvait son effigie supportée par quatre lions (1), la cathédrale reçut une coupe d'argent doré avec plusieurs reliquaires, de l'évêque Gautier de Croix, mort dix ans plus tard et aussi recouvert d'un mausolée analogue (2), plusieurs ornements précieux et un vase en or, suspendu devant l'autel, où se conservait la réserve eucharistique, et de l'évêque Jean Buchau, mort en 1266, une chape de soie d'un grand prix et plusieurs ornements pontificaux. L'évêque André Ghini, cardinal de Florence, avait donné, de son vivant, deux beaux tapis de soie, ouvrages d'or et historiés, qui décoraient, les jours de fête, l'entrée du chœur ; à sa mort, en 1343, il légua en outre un nombre considérable d'ornements, dont plusieurs étaient d'œuvre anglaise, c'est à dire brodés en perles. En 1349, l'évêque Jean des Prez donna aussi par testament des ornements à orfrois, en 1356 l'évêque Philippe d'Arbois un calice d'or avec sa patène, en 1352 le doyen du chapitre, Simon du Portail, quatre paix, deux en or et deux en argent, « dont l'une est un agneau d'or, » et en outre le contre-retable du maître-autel, consistant en une table d'airain

(1) Cousin, *Histoire de Tournai*; t. IV, p. 59.

(2) *Gallia Christiana*; t. III, Paris, 1725, col. 220.

soutenue par des colonnes sur laquelle étaient posées les châsses de saint Éleuthère et de Notre-Dame (1), Jacques Foulque, écolâtre, des ornements et un calice dont le pied était émaillé, Henri de Briard, doyen en 1389, des chapes et d'autres ornements, Aimery Le Normant, prêtre attaché au service du maître-autel, une somme pour les six grandes colonnes en cuivre de ce maître-autel et pour les arcs boutants qu'on refaisait au chœur. Parmi les autres donateurs, nous trouvons, dans le même martyrologe, Pierre Harlebeke, archidiacre, qui fit présent de livres, maître Jean de Paris, attaché au service du maître-autel, qui légua un calice d'argent doré, Jean Bouillard, écolâtre, à qui la cathédrale fut redevable de deux bréviaires, Raoul, archidiacre, qui donna les Livres Saints, Hubert de Trévise, prêtre du maître-autel dont le legs servit à faire une châsse où étaient renfermées les reliques de saint Éloi, et le chanoine Henri Braems, originaire de Gand, qui enrichit la fabrique d'ornements sur lesquels étaient représentées les armes du comte de Flandre, celles de la ville de Gand et celles du donateur.

LA PUISSANTE abbaye de Saint-Martin de Tournai est connue par le goût de ses religieux pour la calligraphie et la miniature. Vers 1095, l'abbé Godefroi, scribe très habile, « *scriptor peritissimus,* » rédigea un grand nombre de livres pour cette abbaye. Le prévôt Raoul, son disciple, dirigeait les travaux de douze religieux, qui étaient sans cesse occupés à transcrire et enluminer les textes les plus importants. Une chronique rédigée par Gilles Le Muisis, abbé de ce couvent, mort en 1352, est ornée des miniatures offrant dans l'exécution, dit M. Michiels, certains traits de l'école flamande. « Le pape et les deux évêques placés au commencement ont des figures larges et bien nourries. Sur la deuxième miniature le caractère néerlandais se trahit plus visiblement encore. Elle a pour titre *De captione et destructione Judæorum* : attribuant aux sectateurs de Moïse la peste qui ravageait alors la Flandre et toute l'Europe, on les faisait périr par le feu. Nous voyons donc un bûcher que la populace

(1) *Bulletin de la Société historique de Tournai ;* t. XI, p. 130 et 214.

entoure et alimente : les têtes sont triviales, comiques, dans le goût des Brauwer, des Teniers et des Van Ostade ; deux hommes qui apportent des fagots sur la droite ont l'air de vraies caricatures. Les visages, du reste, abondent en détails, et sont spécifiés, individualisés ; on les prendrait aisément pour des portraits. Le cimetière, où l'on ensevelit maints cadavres, forme un tableau dont la complication révèle un certain progrès de l'art. Trois individus creusent des fosses pour les morts ; quelques-uns descendent les bières dans les fosses déjà creusées ; une troupe nombreuse apporte des cercueils pleins. D'autres cercueils, grands et petits, sont posés sur la terre qui va les engloutir. Des herbes et des fleurs couvrent néanmoins le sol. Le désordre et les circonstances de la scène expriment très bien les ravages de la peste. Les attitudes ne sont pas mauvaises : les bras des hommes, qui ont chargé les victimes sur leur dos, présentaient des difficultés extrêmes ; l'enlumineur les a vaincues, je ne dirai pas d'une manière complète, mais d'une manière satisfaisante (1)..... » M. Michiels a retrouvé des caractères analogues dans deux manuscrits conservés à La Haye, et enluminés l'un par Michel Van der Borch en 1332, et l'autre en 1366 par Laurent d'Anvers, qui travailla à Gand pour Arnold, seigneur de Reemen et de Quatbeke (2). L'art de la miniature sortait du couvent ; l'enlumineur laïque allait remplacer le moine écrivant et peignant dans sa cellule solitaire.

Les Archives de l'État et de la ville de Tournai, plus heureuses que celles de la cathédrale, ont conservé de riches séries de documents, où se trouvent des mentions importantes au sujet de l'histoire de l'art dans cette ville. Les découvertes que nous y avons faites nous permettent de donner des détails inconnus jusqu'aujourd'hui sur les artistes de Tournai, et tout spécialement sur la question de savoir si une école de sculpture a

(1) Alfred Michiels. *Histoire de la Peinture flamande*, édition de 1866 ; t. I, p. 458. M. de Gerlache a publié une analyse de ce manuscrit dans le *Messager des Sciences historiques de Gand*, t. III ; les principales miniatures ont été gravées et jointes au texte.

(2) Id. ; p. 461.

existé en cette ville au quatorzième siècle, question soulevée à l'occasion des pierres sépulcrales qui sont encore aujourd'hui conservées dans la cathédrale.

Parmi ces monuments funéraires, trois doivent appeler plus spécialement l'attention. L'un est consacré au souvenir du docteur ès-lois Nicolas de Seclin, de sa femme Isabelle de Cysoing, morte en 1332, et de Colard de Seclin mort en 1401. Le groupe du milieu représente la Vierge tenant dans une de ses mains le pied droit du divin Enfant, tandis que celui-ci appuie la main droite sur le sein de sa mère et de l'autre se tient le pied gauche : cette scène est exprimée avec une vérité qui n'exclut pas la grâce. Les trois personnages agenouillés sont visiblement des portraits exécutés avec un soin minutieux qui confine au réalisme. Le second monument, consacré au souvenir de la famille Cottrel, représente Jean Cottrel, sa femme Marguerite, et leurs six enfants, décédés en 1380 et durant les années suivantes : ils sont agenouillés devant le Christ, juge des vivants et des morts, qui apparaît assis sur un arc-en-ciel. Il y a, dans l'exécution, moins de finesse qu'on n'en trouve sur le monument de la famille de Seclin; mais les têtes des personnages, très bien différenciées malgré des traits de famille parfaitement marqués, offrent les sentiments de foi et de piété qui animaient les fidèles au moyen-âge. C'est une sérieuse qualité. Dans le troisième monument, celui de Jacques Isaac et de sa femme, Isabelle d'Anvaing, morte en 1401, l'exécution est plus faible; toutefois les draperies sont bien traitées et les têtes présentent un caractère marqué d'individualisation.

Ces pierres funéraires et plusieurs autres du quinzième siècle avaient été sauvées de la destruction par M. du Mortier, de Tournai; le savant docteur allemand, Gustave Waagen, qui les vit et les étudia, en parla dans le *Kuntsblatt* en concluant à l'existence d'une école de sculpture à Tournai dès le quatorzième siècle, et cette opinion fut confirmée et vulgarisée par M. Héris, dans son *Mémoire sur les caractères de l'École flamande de peinture sous les ducs de Bourgogne* (1), couronné et publié par l'Académie royale

(1) Héris, *Mémoire sur les caractères de l'École flamande de peinture*, dans les Mémoires couronnés et les Mémoires des savants étrangers publiés par l'Académie royale de Bruxelles; t. XXVII, 1855-1856, p. 97 et suiv.

de Belgique. M. Alfred Michiels, dans la nouvelle édition de son *Histoire de la Peinture flamande* a tourné en ridicule cette opinion (1), et a déclaré, après avoir décrit ces monuments funéraires, que ce sont des œuvres « banales, sans style, sans caractère, sans originalité, » et que « bien loin de prouver qu'il existait au quatorzième siècle à Tournai une école spéciale de sculpture, elles prouvent justement le contraire, et de la façon la plus péremptoire. » Sans partager complètement l'opinion de M. Michiels au point de vue du caractère banal de ces sculptures et tout en nous rapprochant plutôt des jugements de M. J. Rousseau, qui leur reconnaît de l'originalité, nous sommes d'avis qu'il y avait, dans toutes les villes des Pays-Bas, des monuments de même nature, d'un mérite égal à celui des pierres funéraires de Tournai, et qu'on ne peut conclure sérieusement, de l'étude de ces seuls monuments, à l'existence en la ville de Tournai d'une école de sculpture ayant exercé une influence dans l'ensemble du pays. Mais nos recherches nous ont fourni un nombre assez considérable de faits et de noms, qui permettent d'établir que cette ville était le centre d'un mouvement important au point de vue de la sculpture.

En parlant des sépultures que les comtes de Flandre s'étaient fait ériger à l'abbaye de Flines, nous rappellerons plus loin que la mémoire de Roger de Mortagne, seigneur d'Espierre, mort en 1275, fut conservée en cette abbaye et à Saint-Martin de Tournai, par deux monuments, d'un beau travail, qu'avait exécutés Henri, sculpteur de Tournai. Voilà donc un maître tournaisien du treizième siècle, qui a produit deux œuvres importantes. En 1323, la comtesse d'Artois, Mahaut, qui avait mandé, pour les édifices qu'elle fit élever, d'habiles ouvriers venus de divers pays, appelle le sculpteur de Tournai, Jean Aloul, et le charge de décorer la Chartreuse du Val Saint-Esprit à Gosnay. En 1327, le même artiste reçoit soixante-quatre livres pour la tombe du célèbre chancelier Thierri d'Hirson, et plus tard, lorsque le chancelier eut été nommé évêque d'Arras, vingt-quatre livres au sujet de travaux à la même tombe. L'habile sculpteur Guillaume Dugardin, à

(1) Michiels, *Histoire de la Peinture flamande*, édition de 1866; t. II, p. 73 et suiv.

qui le duc de Brabant fit exécuter, pour une somme de cent quarante florins d'or le splendide tombeau érigé dans l'église des Récollets de Louvain, est certainement de Tournai : on a trouvé dans les archives de cette ville un acte de 1341 (1), par lequel cet artiste s'oblige à sculpter le tombeau d'un chevalier dont il taillera la figure et celle de deux écuyers, le tout en bonnes pierres d'Antoing et orné de blasons peints à « ole, » avec un second acte du même genre un peu moins ancien. Nous avons vainement cherché ces actes à Tournai ; mais nous y avons rencontré en compensation, outre l'admission à la bourgeoisie de « mestres Willaumes Dou Gardin, » déjà publiée par M. Pinchart, le compte de l'exécution du testament de Pierre de Waudripont, dans lequel maître « Willaume Dou Gardin, » reçoit en 1354 une obole d'or valant un florin à l'escu et demi, « pour taillier les viers sour le tombe ledit seigneur Pieron et pour ycele tombe amender. » Les échevins de Lille confient au sculpteur de Tournai, Jean d'Escamaing, en 1348 et 1350, le soin de faire l'entablement et la couverture en marbre de la porte Saint-Sauveur, et, en 1369-1370, la décoration de la fontaine publique des Poissonniers. En 1361, Sanders, de Tournai, taille des pierres au château de Gand. A la fin du quatorzième siècle trois sculpteurs de Tournai, comme nous le rappelons ailleurs, sont mandés de cette ville pour s'occuper d'œuvres importantes : ce sont Jacques de Brabant qui travaille à Douai et à Cambrai, Jean Tuscap qui travaille aussi à Cambrai et Martin de Saint-Omer à Douai. En 1383, Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne, qui avait alors à Dijon d'habiles sculpteurs occupés à d'importants travaux, fit amener de Tournai dans la capitale de ses états de Bourgogne une image de Notre-Dame. qui était sans doute en pierre, puisqu'il fallut un chariot, attelé de six chevaux, pour la transporter. Trois ans plus tard, le même duc appelait auprès de lui pour exécuter « certains ymages de pierre » Nicolas de Hans, qui résidait alors à Tournai,

(1) *Bulletin de la Société historique de Tournai ;* t. I, p. 88. Bien que nous n'ayons pu retrouver cet acte dans les Archives de Tournai, où malheureusement l'ordre faisait défaut lorsque nous y avons travaillé, on ne peut douter de son existence. En effet, dans une séance de la Société de Tournai, tenue le 5 novembre 1846, M. Hennebert fit connaître qu'on venait de trouver aux Archives de la ville le document en question et un autre analogue, en disant qu'ils avaient été confiés à M. du Mortier. Celui-ci prit la parole pour réclamer la priorité de cette découverte.

d'où il partit pour se rendre à Gand et à Dijon lorsque le duc le manda auprès de lui. Évidemment, Tournai devait être un centre assez renommé pour la sculpture, puisqu'on appelait ainsi des artistes de cette ville dans les autres cités de la contrée et même en des régions lointaines, pour d'importants travaux.

Nous arrivons à la même conclusion, en étudiant les archives de Tournai, durant le quatorzième siècle, au sujet du développement de l'art de la sculpture. Dans les *Registres aux choses communes de Tournai* de 1313 à 1355 et de 1366 à 1397, les seuls que nous avons pu retrouver, nous avons rencontré les noms de quinze sculpteurs ou tailleurs de pierre, en 1317 Mathieu Marette ou Morelle, et Jean Flans, de Guignies, en 1318, Jacques De le Croix, en 1330, Jean d'Escamaing, en 1335 Guillaume Dugardin sans que, toutefois, il soit question de la profession qu'il exerçait, en 1341, Jacques Gossiau, en 1343, « Colins li ymaginiers, » en 1346, Jean « Bresbans, » peut-être de la même famille que le Jacques de Brabant dont nous venons de parler, en 1349, « Jehans li entaillières de manches de coutiel, » en 1350, Jean Meurins, en 1351, Lotard De le Croix, en 1352, Jean Donais, en 1354, Baudin de Gand, en 1380, Pierre Aubert, en 1392 et en 1397, Jean Tuscap, fils de feu Ernoul, sans que sa profession soit rappelée. Divers documents nous font connaître en outre l'existence à Tournai d'un grand nombre de tombeaux sculptés : au chœur de la cathédrale se voyait la sépulture de l'évêque Gautier, mort en 1251, qui était representé revêtu de ses ornements pontificaux, appuyé sur la main droite et les pieds reposant sur un lion, au-dessus d'une tombe en pierre et laiton soutenue par quatre lions ; dans le vestiaire du même édifice se trouvait une grande lame en cuivre avec la représentation d'un diacre en dalmatique, tenant l'évangile à la main, sur laquelle on lisait *Gregorius de Florentia vel de Campania, canonicus hujus ecclesiæ, qui obiit anno Domini* 1350; autour du chœur, était le mausolée du chanoine Eustache de Werchin mort vers 1360, et à l'entrée du cloître un monument funéraire, du genre de ceux des Seclin et des Cottrel, encastré dans la muraille pour rappeler le souvenir des familles de Montflorit, Sartielle et Mussy.

C'est surtout dans la curieuse série des testaments conservée aux Archives

de l'État à Tournai, que nous trouvons, à ce point de vue, d'intéressantes mentions. En 1319, Jeanne Morel demande qu'on place sur son corps, dans l'église des Frères Mineurs où elle choisit sa sépulture, une « lame » ou pierre gravée, longue de trois pieds; en 1334, Jean Pétillon exprime le même vœu pour lui et pour sa femme; en 1344, Jean Martin construit la chapelle où se trouve la sépulture monumentale de Pierre Bonenfant; en 1350, la famille de Camphin confie au sculpteur Jean d'Escamaing le soin de « regraver le lame » de ses ancêtres; en 1354, c'est, ainsi que nous l'avons déjà dit, maître Guillaume Du Gardin qui est chargé, lorsqu'on restaure la tombe de la famille de Waudripont, de graver des vers sur la sépulture de Pierre de Waudripont et de l' « amender; » dans l'exécution du testament de Jeanne Du Porck, en 1365, nous voyons une somme de douze écus consacrée à la pierre funéraire et de quatre écus au complément du travail; en 1366, Jean Cappe reçoit onze écus quatre gros pour fournir « une lame » à défunt Jean de Bailleul; en 1370, pour mettre à exécution le testament de Nicolas Lepot, le sculpteur Jean de le Halle grave une pierre funéraire et Pierre le peintre fait un tableau représentant plusieurs personnages, qui devait être posé sur le devant de la maison des Veuves; en 1374, une somme de quarante gros est payée pour la gravure du nom de Catherine Delcourt sur sa pierre sépulcrale, qui se trouvait chez les Frères Mineurs; et en 1391, dans l'église Saint-Brice, maître Jacques d'Escamaing fait le même travail sur la tombe de Gilles de Willequin, et Jean Tahon, autre sculpteur, reçoit dix livres dix sols « pour une lame qu'il livra et assist, en ladicte église Saint-Brixe, sur le tombe de maistre Jehan Paulut, priestre, qui est graviée en personnage de signeur de priestre. » Le plus important des actes de cette nature, serait le contrat passé, en date du 8 novembre 1345, entre le sculpteur Lotard Hanaitte et le chanoine de Tournai Simon du Portail, par lequel Lotard s'engage, pour une somme de cent vingt livres, à faire une tombe de laiton de la même dimension que celle de Jacques de Corbry, où se trouveront, sur fond d'or, deux figures de prêtre. Nicolas Collemers assiste à cet acte « comme hom qui connoist les parties. » Nous devons ajouter que nous n'avons pas retrouvé, dans les Archives de Tournai, ce curieux accord; mais comme il a été communiqué en 1865 à la *Société historique de Tournai*, par le savant et

conscienciеux M. Voisin, on ne peut douter de son existence. Nous achèverons cette longue énumération de travaux de sculpture exécutés à Tournai et par des artistes Tournaisiens, en rappelant que, de 1367 a 1372, dans les comptes de la construction du chœur de l'église Saint-Jacques de Tournai, on trouve les noms de Jacques De le Croix, Alard de Bary et Jean Baudry, qui font le plan de ce travail, de Jacques de le Planke, qui trace plusieurs exemplaires de ce plan pour les mettre entre les mains des ouvriers, de Jean de Holeng, qui fournit l'ensemble des matériaux et taille des pierres, de Jean de Wanneheng, de Jacques Brabant et son fils, de Vincent Brabant, d'Hanniart, de Guillaume Du Moret, de Jean Espiauris, de Plumait, de Jacques De le Croix et Lotard et Nicaise, ses frères, de Pierre Folait et Jean Grelée, tailleurs de pierre, qui font les arcs doubleaux, les moulures, les colonnes, les chapiteaux, la piscine et un grand nombre d'autres travaux, exécutés avec soin, comme l'atteste le chœur de Saint-Jacques, encore aujourd'hui conservé. La niche, placée à l'extérieur, au chevet, où se trouvait une statue de saint Jacques, et l'entablement qui portait cette statue, furent sculptés par Lotard Moriel, d'Antoing (1).

De l'ensemble de ces travaux, de ces faits et de ces noms, il résulte clairement, selon nous, qu'on s'est beaucoup occupé de sculpture à Tournai, qu'on y a exécuté un très grand nombre de monuments, que les artistes de cette ville étaient mandes pour des ouvrages importants dans le Hainaut, la Flandre, l'Artois et le Brabant, et qu'on peut sans témérité affirmer l'existence en cette ville, sinon d'une école de sculpture, au moins d'un centre considérable pour ce genre de travaux. Une particularité explique très bien comment Tournai a dû être un centre au point de vue de la sculpture; le sol de cette ville et celui de plusieurs localités voisines, Antoing, Écaussines, Soignies, n'ont pas cessé, depuis les temps les plus reculés jusqu'aujourd'hui d'offrir des carrières de marbre et de pierre, exploitées pour les travaux de sculpture; cette pierre, dont le grain fin et compact permet la taille la plus délicate, au moyen-âge comme aujourd'hui, s'expédiait au loin par l'Escaut et la Lys.

---

(1) *Monographie de l'eglise Saint-Jacques de Tournai*, par M. Cloquet; Bruges, 1881.

Le magistrat et les bourgeois de Tournai, qui avaient chaque jour sous les yeux la cathédrale et les chefs-d'œuvre, dont nous avons parlé plus haut, furent amenés à donner, aux constructions civiles de leur cité, le caractère artistique qui distinguait, au moyen-âge, les édifices publics de la plupart des villes du nord de la France. La série des comptes municipaux de Tournai ne commence qu'en 1395, cinq ans avant la date où s'arrête notre travail; mais, à partir de cette date jusqu'en 1401, nous y trouvons des mentions très intéressantes. L'antique beffroi avait été en partie détruit par un incendie en 1392. En cette même année 1392, les échevins firent fondre de nouvelles cloches, et le dernier février 1396, Nicolas Cailliaux, maître charpentier, qui avait entrepris de refaire le comble de l'édifice, présenta aux échevins « en une grans peel de parchemin, pourtrait et figure de la forme dont il en sera, au plaisir de Dieu (1). » Ce plan fut approuvé; et maître Nicolas Cailliaux y travailla, durant plus d'une année, avec des maçons que dirigeait maître Martin de Louvain et avec des tailleurs de pierre. Durant la soixante-treizième semaine du travail, le 7 mai 1397, Anselme Lecanonne, « caudrelier, » fit en toile un modèle du dragon qui devait surmonter la flèche du monument, et le peintre Jean Leclercq fut chargé de remanier ce modèle, qui fut fondu en cuivre par Jean de Paris, fondeur de laiton. Le même maître Jean Leclercq peignit le modèle des sirènes qui surmontaient les quatre tourelles du beffroi; le sculpteur maître Jacques de Brabant exécuta les huit gargouilles de la tour, ainsi qu'une couronne de pierre pour l'un des quatre personnages qui surmontent les bas contreforts; maître Matthieu de Gand fut chargé des quarante bannières en métal, qui furent assises sur la flèche, les tourelles, les pignons et les fenêtres; et le peintre Jean Le Monne couvrit une grande partie du comble de dorures et sema l'or, le vermillon, l'azur, les fleurs de lis et les armes de la ville, sur les pignons, les crètes, les gargouilles et les bannières, qui resplendirent au-dessus de l'édifice. La chapelle de la halle n'était point négligée : en 1395, Jean Tuscap, tailleur de pierre,

(1) Nous avons emprunté ce détail et ceux qui suivent aux *Extraits des Registres aux Consaux de la ville de Tournai*, publiés par M. Van den Broeck, archiviste de Tournai, dans les *Mémoires de la Société de Tournai*, t. VII.

sculpta des anges en bois aux trois consoles qui soutenaient les ogives de cette chapelle. Les portes de la ville étaient aussi décorées avec cette richesse d'ornementation que l'on retrouve presque partout au moyen-âge : en 1398, le peintre Jean de Vrenay, qui avait été admis bourgeois l'année précédente, reçoit quatre livres pour avoir restauré une *chibolle* (niche) de la porte Saint-Martin où est l'image de Notre-Dame et pour avoir peint les crêtes, les fleurons, les pommeaux et les bannières aux armes du roi de France de cette même porte Saint-Martin et de la porte Marvis. En 1396, nous voyons encore ce peintre exécuter de nombreux écussons aux armes du roi de France et de Tournai, à l'occasion du mariage du roi d'Angleterre avec la fille de Charles VI et pour orner un pont de la ville. Les mentions relatives aux édifices civils ne concernent, comme on vient de le voir, que les dernières années du quatorzième siècle; mais elles sont importantes et font connaître des artistes qui ont donné au beffroi de Tournai le caractère tout à la fois sévère et gracieux qui le distingue. Nous signalerons en outre, parmi les édifices de cette ville, deux habitations de particuliers, du douzième siècle, dont les portes à arc en plein-cintre, les fenêtres subdivisées en deux ou trois baies par des colonnettes ou des pieds-droits et surmontées d'un arc aussi en plein-cintre tracé dans la maçonnerie, ainsi que les pignons triangulaires élancés, sont des spécimens très curieux de l'architecture privée : ces maisons sont situées l'une rue des Carliers et l'autre rue Barre-Saint-Brice.

Il suffit d'avoir jeté un coup-d'œil sur les testaments et *les Registres aux choses communes* des Archives de Tournai, pour savoir que le goût des arts était répandu, au quatorzième siècle, dans la bourgeoisie et dans l'ensemble de la population de cette ville. Outre les mentions relatives à des pierres tumulaires, dont nous avons parlé plus haut, on trouve, dans les testaments et les inventaires ou ventes après décès, un grand nombre de mentions, établissant que les bourgeois de Tournai possédaient des bijoux, de la vaisselle en or et en argent et des objets précieux, indices de l'opulence, du luxe et du goût pour les arts, comme nous le verrons en parlant de la ville de Douai. Nous avons donné plus haut les noms de quinze

sculpteurs ou tailleurs de pierre, que nous avons rencontrés dans les Registres aux Choses communes de Tournai de 1313 à 1355 et de 1366 à 1397; nous y avons trouvé en outre, comme orfèvres, en 1313 Thomas le Carpentier, fils de Simon, en 1315 Guillaume le Clos, en 1317 Nicolas d'Englos, en 1318 et en 1326 Jacques Maugis, en 1328 Jean Le Flament, en 1333 Jean Chrétien, en 1340 Gérard du Tilloy, Pierre de Gentilly et Pierre De le Cauchie, fils de Jacques, en 1341 Gosse de Guignies, en 1345 Jacques de Bailleul, en 1348 Matthieu Bieckart, en 1351 Arnould Dusse, en 1352 Jean de Rumes, en 1352-53 Jacques Darras et Jacques de Cassel, en 1355 Jean Wennis, d'Ypres, en 1366 Jean Chrétien, fils de feu Jean, en 1370, Jean de Thuin, fils de Pierre, et Jean Maugis, fils de feu Jacques, en 1371 Nicolas Chrétien, fils de feu Jean, en 1385 Jean de Languemarc, en 1395 Nicolas Galet, fils de feu Jacques De Chin dit Galet, en 1396 Jean de Bazeilles, fils de feu Jean, drapier, et en 1382-1383 Ghislain le Carpentier qui grava un sceau pour le comte Louis de Male; comme fondeurs et batteurs de laiton, en 1340 Jean de Marvis, en 1348 Pierre de Bruges, en 1352 Jean de Cologne et Jean de Marvis, et en 1352-53 Jean de Wittemberg; comme verriers, en 1315 Jacques Amant, en 1318 Gilles Plantauwe, en 1319 Nicolas de Castillon et Jean Beke, en 1341 Guillaume Grenier, en 1344 Jean Amant, fils de Jacques, en 1351 Jean Tabart, en 1352 Jacques de Ghilenghien, Raoul Vas, Jean le Chirier et Gautier Paien, en 1352-53 Jean de Liège, en 1369 Pierre de Roubaix, fils de feu Pierre, et Jacques du Couvin, et en 1397 Jean de Maubeuge, fils de feu Jean; comme peintres, en 1325 et en 1340 Gilbert le peintre (Ghilebiers li poignières), en 1348 et en 1352 Matthieu Maughier, en 1351 Agnès, femme dudit Matthieu, en 1352 Hanekin le peintre, en 1353 Jean le peintre, fils de maître Raoul, peintre, en 1352-53 Jean le peintre, le fils, et en 1397 Jean de Vrenay.

Les noms des tapissiers, que nous avons relevés en assez grand nombre dans les registres de Tournai, nous amènent à dire quelques mots de l'histoire de la tapisserie et de la haute lice. M. Soil, secrétaire de la Société historique et littéraire de cette ville, dans une Notice sur les Tapisseries

de Tournai, lue, en 1880, à une séance du Congrès archéologique de France, dit que le plus ancien document relatif à la tapisserie de haute lice à Tournai, est un réglement de 1397 sur la vente et la fabrication des tapis et velours, où d'ailleurs il ne semble pas être question de haute lice. Nous avons trouvé les noms d'un grand nombre de tapissiers qui exerçaient leur art à Tournai antérieurement à cette date. En voici la nomenclature : Jean Laurent (1) en 1324, Jean Wastefrine en 1347, Jacques Le Volage en 1348, Jean Barberis, Jean Lore, Jacques de Meslinnes et Jean de Bus en 1349, Jean de Berlaincroix en 1350, Jean Taniaus, désigné sous le nom d'ouvrier de soie, Jacques Brisnois, Jean de Brie, Jacques Le Volage, Guillaume Laurent, Vimeux de Cambron, Jean de Verbecque en 1352, et enfin le dernier jour de février 1353 « Jehans Capars, d'Arras, ouvriers de haute liche, » qui fut condamné à trois ans de bannissement et eut l'oreille coupée pour cause de larcin. La présence à Tournai d'un ouvrier en haute lice fait supposer qu'il y avait, dans cette ville, un atelier où l'on s'occupait de cette industrie. Le registre aux Choses communes de 1354 à 1365 n'existant pas dans les Archives de Tournai, nous ne pouvons reprendre nos extraits qu'à partir de 1366 jusqu'en 1399, période pour laquelle nous avons trouvé en 1366 maître Jean Lanskedie dit le flamant, ouvrier de broderie, et Jacques de Maire, tapissier, en 1380 Jean de Saint-Ilier, ouvrier de broderie, en 1381 et en 1396 Jean de Bussi, né à Velaine, et Jean Du piet, né à « Wlnain, » tapissiers.

Le nombre considérable de ces noms, relevés en des registres incomplets et qui ne concernent point spécialement les tapissiers, démontre d'une manière évidente que la ville de Tournai a été, dès le quatorzième siècle, le centre d'un mouvement assez important pour l'industrie de la tapisserie. Au point de vue de la haute lice, la mention de février 1353, où il est question de Jean Capart, ouvrier résidant à Tournai, place cette ville au premier rang, après Arras, dans l'ordre chronologique, pour la fabrication

(1) Un « Jehans dit Laurent, tapissieres, pensans aller en lointain voyage » fait, en 1341, son testament dans lequel est mentionné « Hanekin, » son fils.

de la haute lice dans le nord de la France. Nous ajouterons qu'en voyant le chanoine de Tournai Toussaint Prier, faire fabriquer à Arras les tapisseries représentant les vies de saint Piat et de saint Éleuthère, dont il veut faire don à la cathédrale de Tournai, on est porté à conclure qu'Arras était encore, en 1402, date où furent achevées ces œuvres, le centre principal de la fabrication des tapisseries de ce genre, et que les autres villes, telles que Lille, Valenciennes et Tournai, n'occupaient, à ce point de vue, qu'un rang secondaire.

Des énumérations de noms que nous venons de faire, il résulte que les arts industriels étaient exercés à Tournai par un grand nombre de maîtres et d'ouvriers. Et comme cette cité, à cause de sa situation sur l'Escaut, entre la Flandre wallonne, la Flandre flamingante et le Hainaut, et à cause de son siège épiscopal, était un point central, comme ses artistes, ainsi que nous l'avons prouvé plus haut, étaient souvent appelés pour exécuter des travaux dans les autres villes de la contrée, son influence a dû se faire sentir en diverses provinces des Pays-Bas.

CHAPITRE IX.

L'ART A GAND, A BRUGES & A YPRES DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

Objets d'art de plusieurs églises rurales de la Flandre. — Gand : corporation des peintres en 1338 ; peintres d'après les registres de la corporation et les comptes de la ville ; sculptures et peintures. — Bruges : trésors des églises ; sculptures de l'hôpital Saint-Jean ; travaux à la chapelle du Saint-Sang ; l'hôtel-de-ville ; la halle et le beffroi ; les monuments funéraires ; le peintre Jean de Bruges. — Ypres : la halle échevinale ; sculptures et peintures en cette halle ; Melchior Broederlam.

LOIN de nous la prétention d'écrire ici une histoire complète de l'art avant le quinzième siècle, dans les grandes cités de la Flandre flamingante, Gand, Bruges et Ypres, et dans les localités qui les environnent. Tant que les inventaires des riches archives communales de ces villes ne seront pas complètement achevés, tant qu'il n'y aura pas une histoire spéciale de l'art pour chacune de ces cités, le travail d'ensemble ne sera pas possible. Toutefois, en utilisant les parties d'inventaire déjà mises au jour et les études spéciales publiées par plusieurs érudits, il nous sera possible d'offrir une esquisse du tableau que d'autres voudront un jour tracer.

Cette esquisse offrira un intérêt tout spécial : elle présentera plus particulièrement l'histoire de l'art dans les édifices civils des cités flamandes dès la fin du treizième siècle, au moins pour Bruges et Ypres. Nous ne négligerons pas toutefois ce que nous pourrons rencontrer d'intéressant au point de vue de l'art religieux; nous ouvrirons même ce chapitre en signalant quelques sculptures et quelques autres objets conservés dans les églises rurales de la Flandre.

On trouve à Nieuwenhoven des fonts baptismaux du douzième siècle, ornés sur les quatre faces de bas-reliefs assez remarquables, et à Schoorisse d'autres fonts malheureusement très dégradés, où sont représentés le mariage, l'accouchement, l'exorcisme, l'instruction des catéchumènes, la bénédiction des fonts et le baptême; la cuve baptismale de Zedelghem, qui est en pierre bleue de Tournai, repose sur un fût cylindrique et forme une table quadrangulaire, dont l'épaisseur est décorée d'une frise représentant divers épisodes de la vie de saint Nicolas; celle des fonts baptismaux de Wilderen est portée sur cinq colonnettes, et les bas-reliefs montrent le Christ bénissant, les quatre évangélistes, saint Pierre et saint Paul, avec le seigneur de Wilderen tenant en main le temple qu'il veut ériger (1). L'église de Saint-Christophe de Scheldervindeke, petite localité de la Flandre orientale, possède une croix d'autel qui a attiré, à l'Exposition d'objets d'art religieux de Malines, l'attention de tous les amateurs. « Elle est formée, dit M. Weale, de neuf morceaux de cristal séparés entr'eux par des anneaux en filigrane d'argent garnis de pierreries. Les extrémités fleuronnées sont ornées sur la face d'émaux champlevés représentant : 1° Au haut de la croix un ange debout (plus probablement saint Jean-Baptiste), tenant dans la main droite un disque avec l'Agneau de Dieu portant une croix, et dans la gauche une croix ; 2° à l'extrémité droite de la traverse, l'Église, ECCLESIA, couronnée, la figure tournée vers le centre de la croix, indiquant de la main droite un calice,

(1) J. Rousseau, *La Sculpture flamande du onzième au dix-neuvième siècle*, article publié dans le *Bulletin des Commissions royales d'histoire et d'archéologie;* t. XIV, p. 331.

surmonté de sa patène et d'une hostie, qui est en la main gauche; 3° à l'autre extrémité la Synagogue, SINAGOGA, la figure détournée, la couronne tombant de la tête, tenant de la main droite une bannière dont la hampe est brisée, et de la gauche un vase où se trouve un bâton blanc indiquant soit le vase de la manne avec la verge d'Aaron, soit le vase de sang avec le bouquet d'hysope; 4° au bas de la croix, la veuve de Sarepta, SAREPTENA, et deux morceaux de bois placés l'un sur l'autre en croix, symbole du divin sacrifice. Les couleurs employées sont le bleu, dont il y a quatre nuances, le rouge, le blanc, le jaune et le vert. Le revers est occupé par des plaques en filigrane ornées de cabochons. Seconde moitié du douzième siècle (1). » Nous signalerons aussi, d'après Jacques de Guise qui a emprunté cette mention aux chroniques de l'église de Renaix, la châsse enrichie d'or et de pierres précieuses, dans laquelle le corps du pape saint Célestin martyr fut transféré en 1165, et le coffret d'argent, où l'abbé d'Eynham fit placer le chef du même martyr, qui lui avait été accordé, lors de cette translation, pour son église de Saint-Sauveur (2). Nous appellerons en outre l'attention sur un reliquaire de l'église d'Eyne, près Audenarde, qui porte au revers une incrustation émaillée en caractères grecs et présente deux anges au pied de la croix, travail oriental du douzième siècle : cet objet a été apporté à Eyne par un membre de la famille de Landas (3).

C'est surtout dans les trois grandes cités de la Flandre, à Gand à Bruges et à Ypres, que nous pouvons étudier l'histoire de l'art.

A GAND, d'importantes constructions, nécessitant des travaux de sculpture, furent opérées dans l'abbaye de Saint-Bavon. Sous l'abbé Everdie, vers 1148, fut édifiée la crypte de la Vierge, dont M. Van Lokeren a retrouvé des parties très-considérables. L'aire de cette crypte, qui formait un carré parfait, était divisée en trois nefs par deux

(1) Le nœud rond et le pied ovale sont modernes.

(2) Jacques de Guise, *Annales du Hainaut*; l. XVII, ch. XXXVII.

(3) *Bulletin de la quatorzième réunion de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc*, Bruges, 1880; p. 322.

rangs de colonnes, dont plusieurs étaient des groupes de quatre piliers cylindriques. Contre les parois des murs sont répétés ces groupes, mais en intervertissant leur disposition, et avec cette différence que leurs fûts n'ont que la moitié de la hauteur des autres, parce qu'ils sont placés sur les bancs ou *subsellia* qui règnent autour de la crypte. Six groupes de colonnettes à trois tiges et quatre autres à tige unique, placés dans les angles aux coins, servaient de point d'appui aux nervures diagonales qui se croisaient sous la voûte. Les chapiteaux de ces colonnettes ont la forme d'une corbeille évasée; ils sont ornés de trois feuilles disposées en volute à leur extrémité qui fait saillie sur le tailloir. Les nervures sont en pierre blanche et les voûtes en briques. Du côté de l'orient, s'ouvrent trois fenêtres, dont l'ogive est très gracieuse.

Le sol de cette crypte était décoré d'un brillant carrelage en terre cuite émaillée, qui semble dater de la première moitié du treizième siècle. La matière employée pour ces carreaux est la terre, prenant à la cuisson des tons divers suivant l'emploi de différents éléments chimiques. Leur ornementation était probablement obtenue au moyen d'un moule, imprimant un dessin en creux, qu'on emplissait d'une couche de pâte; on appliquait ensuite l'émail, qui donnait l'éclat et la solidité. Les carreaux, du côté des colonnes accouplées, jusque vers le milieu, offraient une marqueterie harmonieusement variée de modèles de diverses grandeurs, en couleur jaune, brune ou verte, chaque compartiment étant entouré d'une bordure de nuance différente. A partir du milieu, les carreaux étaient d'une dimension uniforme et incrustés de dessins divers en couleur jaune sur fond rouge, fleurs, zigzags, cavaliers, animaux fantastiques, fleurs de lis, signes du zodiaque. Ils étaient aussi divisés en compartiments carrés, dont la bordure ne se distinguait que par une teinte plus foncée. C'était une ornementation véritablement artistique.

Sous ces carrelages, on a trouvé un certain nombre de tombeaux d'abbés et de religieux, et un tympan taillé en bas-relief sur les deux faces, placé comme linteau sur une baie de porte intermédiaire. Ce tympan est une œuvre très-remarquable de sculpture qui semble remonter au douzième siècle; l'expression des physionomies est calme et expressive, les attitudes offrent

une raideur qui n'a rien de désagréable, les vêtements sont décorés de fines sculptures, les draperies arrondies et à plis fins et pressés. C'est la statuaire romane sous sa forme la plus noble et la plus belle. D'un côté, plusieurs personnages, évêques, religieux et laïques, reconnaissent que les reliques de Saint-Bavon se trouvent dans le reliquaire où elles avaient été jadis renfermées ; de l'autre, deux groupes admirent la guérison miraculeuse d'une femme qui avait prié devant les restes du saint; l'un de ces groupes est formé de femmes du peuple qui semblent frappées de stupéfaction, l'autre montre un évêque debout qui semble parler du miracle à plusieurs hommes agenouillés auprès de lui (1). Il y a, dans ces sculptures, une vérité, une finesse d'exécution, une variété d'attitudes et de groupement, qui témoignent d'un très grand progrès. L'art n'est plus barbare, comme au dixième et au onzième siècle.

Nous ne pouvons passer sous silence quelques autres curieux motifs de décoration, qui se trouvent dans les mêmes ruines de l'abbaye de Saint-Bavon. Dans le baptistère ou chapelle de Saint-Machaire, les huit colonnes appendues aux angles reposent sur des têtes en ronde bosse. Ces têtes, sculptées avec finesse et dénotant un ciseau exercé et un artiste plein de verve et d'esprit, sont très différentes les unes des autres : ici c'est une jeune fille aux traits fins et délicats coiffée à la mode du temps et couronnée de fleurs, ailleurs une figure a la bouche grimaçante et aux joues enflées, plus loin une tête affublée d'oreilles d'âne. Le cloître, œuvre très remarquable de l'époque de transition, présente aussi des supports de nervures très bien exécutés, ici des personnages à longue barbe, qui semblent gémir sous le poids, ailleurs une femme qui le porte légèrement, plus loin des feuilles de chêne et un lion qui dévore sa proie (2).

L'art devait aussi être cultivé à Saint-Pierre de Blandin, autre abbaye de Gand, dont les annales nous apprennent que, dès 941, une dame du nom de Bertaïda avait fait don d'une somme de trente livres pour l'autel Saint-Pierre

(1) Van Lokeren, *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon*, Gand, 1855; p. 67 et 73

(2) Van Lokeren, op. cit., p. 80, planche 26.

et le tombeau de sainte Amalberge, et qu'en 1161, un prêtre, en partant pour la Croisade, fit présent à ce monastère de tous ses livres, parmi lesquels un Psautier, le Miroir de l'Église et un Recueil de Sermons.

Les curieux travaux de M. Edmond de Busscher, archiviste de Gand, auxquels nous empruntons en très grande partie les détails qui vont suivre, prouvent que cette ville a été, au quatorzième siècle, le centre d'un important mouvement artistique.

Nous signalerons d'abord, d'après les pièces comptables de la recette générale d'Artois et à cause de son nom qui indique peut-être un lieu d'origine, Jean de Gand, peintre demeurant à Paris, qui, en date du 13 avril 1328, fournit à Mahaut, comtesse d'Artois, trois grands tableaux et un petit tableau rond « à ymages de l'ovraige de Rome. »

Le Livre de la corporation des peintres de Gand, important manuscrit conservé dans les Archives de cette ville, offre les statuts de cette association pour l'année 1338. En voici les principaux articles : pour jouir des privilèges de la corporation et devenir franc maître, il faut être bourgeois de la ville ; tout peintre appartenant à la corporation, qu'il travaille sur pierre, sur toile, sur tableau avec ou sans volets, doit se servir de bonnes couleurs, sous peine d'être passible d'une amende de dix livres parisis ; la même amende sera infligée à l'auteur de tout ouvrage doré ou argenté, pour lequel on aura employé de l'or ou de l'argent faux, et quand on se sera servi, d'après le jugement des jurés de la corporation, de couleurs ordinaires, après avoir promis, par convention, de se servir de sinople et d'azur fin ; les sculpteurs qui emploieraient de mauvais bois, nœuds pourris ou aubier, seraient soumis à une amende de quatre livres onze sous parisis.

Ces statuts sont très intéressants pour l'histoire de l'art. Ils établissent, d'une manière incontestable, que, dès 1338, à Gand, on peignait non-seulement sur pierre, mais sur toile et sur tableaux en bois avec ou sans volets ; au point de vue des procédés, ils témoignent du soin que l'on apportait dans le choix du bois pour les sculptures et de la couleur pour la peinture, et indiquent peut-être ainsi le secret de la conservation du coloris dans les œuvres du

moyen âge; il est évident, d'un autre côté, que des peintres, qui jouissaient du droit de bourgeoisie à Gand, faisaient partie d'une corporation où l'on n'était admis qu'après avoir fourni une œuvre acceptée par les jurés et pouvaient être passibles d'amendes supposant une fortune assez considérable, n'étaient pas de simples ouvriers badigeonneurs, mais des maîtres peintres ou même des peintres dans l'acception aujourd'hui attachée à ce mot.

Lorsque, après avoir étudié ces statuts, on lit, dans le Livre de la corporation, la liste des 131 peintres et des 29 sculpteurs, qui furent reçus maîtres avant 1410, date assignée à la découverte de la peinture à l'huile par les Van Eyck, on acquiert la conviction qu'antérieurement à ces artistes illustres, il y avait à Gand, et probablement depuis longtemps déjà, une école de peinture. Parmi les 131 noms de peintres dont nous venons de parler, on trouve un Jean de Mabuse, un Juste de Gand, quelques Horenbaut, plusieurs Van der Meire, cinq Martins, douze De Witte; et, comme au moyen-âge les professions étaient ordinairement héréditaires dans les familles, on peut se demander si ces vieux maîtres ne sont pas les ancêtres des célèbres artistes du même nom, gantois pour la plupart, qui ont vécu au quinzième et au seizième siècle.

Un grand nombre de documents permettent de prouver que ces peintres ont exécuté beaucoup de travaux. En 1353, Jean Van der Mort peignit, pour l'abbaye de Saint-Bavon, le martyre de saint Lievin; la même abbaye fit faire en 1370 un tableau, représentant saint Amand renversant l'autel de Mercure, par le peintre Hugues Portier, et en 1396 une Nativité de Notre-Seigneur par Philippe de Brauwere.

Les comptes de la ville de Gand font connaître divers ouvrages, qui révèlent le goût des bourgeois du quatorzième siècle pour les arts et les noms d'un nombre assez considérable d'artistes. De 1324 à 1329, époque où les Gantois firent plusieurs expéditions militaires dans la Flandre et le Brabant, le peintre Jacques Compere décora un grand nombre de bannières, de pennons et d'écussons, et en outre des pommes ou boules, placées au-dessus des tentes, qui furent peintes à l'huile. Le même artiste

exécuta des travaux analogues, pour les enseignes que ses concitoyens portèrent en 1338 et en 1339 dans les expéditions qui eurent lieu contre le Franc de Bruges, et avec le roi d'Angleterre, sous la conduite d'Arteveld, contre la ville de Tournai. De 1344 à 1347, ce sont, pour des travaux de même nature, les peintres Liévin de Scrivere, qui avait atelier et apprentis, et Gilles de Wapenmakere : les armoiries de certaines de leurs bannières sont blasonnées en peinture à l'huile, sur toile.

La députation envoyée chaque année par les échevins de Gand, à la procession de Notre-Dame de Tournai, était l'occasion de beaucoup de dépenses qui révèlent les noms d'un certain nombre d'artistes. On y portait un dais, dont il est fait mention dans le compte de 1321-1322, et qui fut, d'après les comptes des années suivantes, décoré de velours rouge, de drap d'or, d'écussons aux armes de Gand, de médaillons peints, et de figurines sculptées en bois et enluminées d'or et de diverses couleurs. A ce dais travaillèrent les peintres Jacques Compere en 1331, 1336 et 1337, Liévin De Scrivere et Jean, son fils, en 1344, 1346 et 1347, Soyer Van der Woestyne, de 1352 à 1368, Pierre Van den Kalchoven, de 1369 à 1409. Nous devons encore mentionner, en 1337-1338, une somme de vingt sous payée pour la décoration de deux croix, sur lesquelles les témoins prêtaient serment à la halle échevinale, et en 1386-1387 une somme de onze escalins de gros pour la peinture à l'huile d'une bannière de Flandre par Pierre Van Beerevelt, dont il est aussi fait mention dans les comptes de la ville de Gand (1).

Il existe encore aujourd'hui, dans cette ville, un certain nombre d'objets d'art antérieurs au quinzième siècle.

Nous mentionnerons d'abord une statuette en chêne polychromée, représentant saint Alexis, œuvre flamande d'environ 1320, d'après ce que dit M. Weale dans le *Catalogue de l'Exposition de Malines*. Le saint est

(1) *Messager des Sciences historiques*, année 1859, Gand, p. 105 à 271. — Travail publié par M. Edmond De Busscher, archiviste, sous le titre *Peinture murale du quinzième siècle, à Gand*. C'est à ce travail, qui offre un grand nombre d'extraits de comptes, que nous avons emprunté presque tout ce que nous venons de dire sur la peinture à Gand durant le quatorzième siècle.

debout, couronné, tenant un lis de la main droite et de la gauche une échelle. L'encolure de la tunique est ornée d'inscrustations en verre, et au milieu de la poitrine se voit un cabochon qui recouvre un creux destiné à renfermer des reliques (1). Cette statue, qui est d'une hauteur de 1 m. 10, se trouve au Grand-Béguinage de Gand.

A l'hospice Saint-Laurent, en la même ville, se voit un spécimen des dalles avec inscrustations en cuivre, le plus ancien qui soit connu dans le nord de la France et le midi de la Belgique. Ce sont deux grandes plaques en cuivre, descellées de leurs dalles, qui représentent Guillaume Wenemaer, fondateur de l'hospice, mort en 1325, et Marguerite, sa femme. Le chevalier est armé de toutes pièces et porte une épée nue sur laquelle on lit :

Horrebant dudum reprobi me cernere nudum;

son aspect est sévère. La figure de la femme est au contraire d'une grande douceur; les mains sont jointes; sa robe l'enveloppe de plis gracieux, qui n'ont rien de trop symétrique.

Ce qui doit surtout attirer, à Gand, l'attention de ceux qui s'occupent des écoles artistiques primitives, ce sont les fresques du treizième siècle, encore aujourd'hui conservées dans les combles de l'hospice de la Biloke, sur les murs de l'ancien réfectoire. Dans un encadrement de quatre mètres, trois anges soutiennent une tapisserie à fleurs qui forme le fond de la scène : au bas, sur un siège très long, bordé d'un quatre-feuille, sont assis le Rédempteur et sa Mère. Le Christ, revêtu d'un manteau rouge, pose sur le globe du monde sa main gauche qui tient un sceptre à étendard et de la droite il bénit la Vierge; celle-ci s'incline, les mains jointes, devant son divin Fils : tous les personnages portent autour du front une sorte de toque noire, dans laquelle il faut peut-être voir une auréole dont l'or ou l'argent se serait oxydé. La tête du Christ présente une majesté sévère, presque dure; les anges sont assez bien dessinés : mais il y a raideur et manque de vérité, surtout dans les mains et

(1) James Weale, *Catalogue des objets d'art religieux exposés à Malines*, Bruxelles, 1864; p. 34.

les pieds, qui sont énormes. Les draperies sont formées de traits anguleux. Tous les contours ont été fortement marqués à l'aide d'une sorte d'encre très noire. (1). A l'autre extrémité de la salle ont été représentés un saint Christophe et un saint Jean, exécutés dans le même style et présentant les mêmes types.

On trouve encore à Gand, dans une chapelle de Saint-Jean et Saint-Paul, servant aujourd'hui de magasin, une fresque du commencement du quatorzième siècle, qui a considérablement souffert et dont il est difficile de suivre le dessin. Cette peinture représente la marche de la confrérie de Saint-Georges, l'une des plus anciennes gildes gantoises. En tête du corps des arbalétriers, marche un guerrier à cheval; les autres confrères sont à pied, le casque en tête, portant des cottes de maille recouvertes de cottes rayées. Les uns sont armés d'arbalètes, les autres de piques, plusieurs du pieu ferré appelé *goedendach;* le clairon est auprès du drapeau. Malgré l'état de détérioration dans lequel se trouve cette peinture, on voit qu'il y avait, dans la composition et dans la disposition des têtes, une tendance à varier les personnages et à sortir du parallélisme excessif de l'âge précédent. C'est l'indice d'un art qui se transforme (2).

A Bruges, comme à Gand, la perte des comptes des abbayes et des églises prive l'histoire de l'art de précieux renseignements. Nous ne trouvons que des mentions incomplètes au sujet des travaux exécutés pour les édifices religieux. M. Weale a publié dans le Beffroi (3), le seul fragment connu d'un inventaire du trésor de la cathédrale Saint-Donat rédigé en 1347. En dehors des vêtements sacerdotaux, cet inventaire fait connaître le mantelet de sainte Brigitte, relique encore aujourd'hui conservée, consistant en une étoffe brochée de soie et d'argent qui paraît être de la fin

(1) Le *Messager de Gand* (année 1834) donne une gravure qui représente cette fresque; c'est d'après cette gravure et la notice de M. Van Lokeren que nous avons décrit cette œuvre dans l'*Art chrétien en Flandre*, p. 103.

(2) *Messager des Sciences historiques de Gand*, Gand, année 1868; p. 452.

(3) M. Weale, *Le Beffroi;* t. I, p. 323.

du douzième ou du commencement du treizième siècle, un précieux vase d'argent dans lequel le Saint-Sacrement est porté aux infirmes, un autre vase d'argent pour les Saintes Huiles, et un vase d'airain doré pour le même usage. Si le reste de l'inventaire n'était point perdu, on y aurait retrouvé la mention des objets d'orfèvrerie, *certa jocalia*, qu'avait donnés à l'église Saint-Donat, en 1087, Gunildis, fille du comte Godwin et sœur d'Harold, le dernier roi Anglo-Saxon, joyaux que le chapitre fit vendre en 1389 pour réparer le toit, la voûte et la clairevoie du chœur (1). Le trésor de l'église Saint-Sauveur de Bruges, où se voit la plaque en plomb sur laquelle est gravée l'épitaphe de Gunildis, renferme en outre plusieurs curieux objets.

Nous signalerons la crosse de saint Malo, composée de morceaux d'ivoire réunis au moyen de douze bandes de cuivre doré sans aucune ornementation et en outre la crosse épiscopale en cuivre rouge doré, ornée d'émail bleu champlevé fretté d'or, dont M. Weale a donné la description suivante : « La virole où s'emboîtait la hampe montre trois lézards, dont les queues recourbées soutiennent le nœud de la crosse; ces lézards ont le dos incrusté de turquoises. Le nœud à huit côtés est aussi orné de turquoises et en outre de boutons dorés; il est surmonté d'une petite couronne, formée d'une bande portant huit palmettes recourbées. A l'intérieur de la volute, qui est garnie de crochets et se termine en feuillages, on voit saint Martial à l'autel recevant la tête de sainte Valérie (1). » C'est un travail du douzième ou du treizième siècle. Le P. Martin a reproduit dans ses Mélanges le dessin d'un certain nombre de crosses à dragons, dont l'une offre le même sujet que celle de Bruges. Il y a, dans le trésor de la même église Saint-Sauveur, une pyxide ronde en cuivre doré, décorée à l'extérieur de feuillages et de fleurs en émail champlevé. Les émaux employés sont le bleu, dont il y a deux nuances, le rouge et le blanc. Le pied est moins ancien que la pyxide elle-même qui date du treizième siecle.

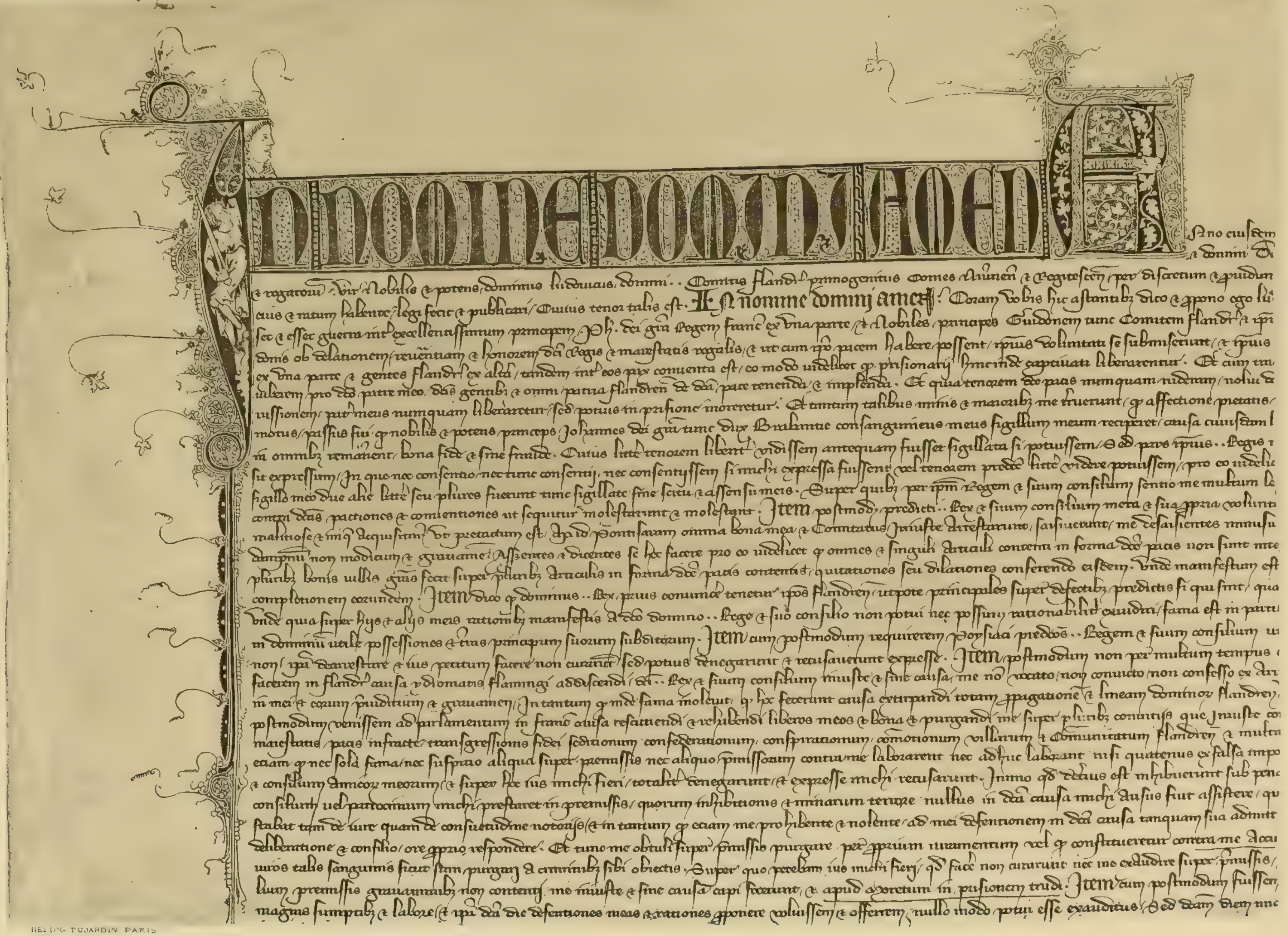
L'hôpital Saint-Jean, de Bruges, auquel Memling a laissé des trésors artistiques connus du monde entier, possède un curieux objet d'art antérieur

(1) M. Weale, *Catalogue de l'Exposition de Malines*, Bruxelles, 1864; p. 122.

au quinzième siècle. C'est un polyptyque en ivoire sculpté et polychromé, avec incrustations. Au milieu, la sainte Vierge, assise sur un trône, tient l'Enfant Jésus qui est debout, les pieds posés sur le genou droit de sa mère; un ange pose une couronne sur sa tête, et de chaque côté un autre ange joue d'un instrument de musique; plus haut, le Père éternel, entouré de séraphins, lève la main pour bénir. Les volets sont ornés de douze bas-reliefs représentant, outre six anges qui jouent de divers instruments, la Nativité de la Vierge, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité de Jésus, la Mort de Marie et son Couronnement. Sur le revers, quatre bas-reliefs montrent Jésus assis au milieu des docteurs, un écusson aux emblèmes de la Passion porté par deux anges, le Christ après sa résurrection et un Saint. Ces délicates sculptures paraissent être de la main d'un artiste de l'école de Bruges, fin du quatorzième siècle (1).

Au côté sud de l'église du même hôpital Saint-Jean, au-dessus de l'entrée primitive, aujourd'hui murée, de l'établissement, on voit, dans les deux arcades ogivales dont est formé le tympan, deux compositions en haut-relief qui offrent l'un des plus importants travaux de sculpture, antérieurs au quatorzième siècle, encore maintenant conservés dans la Flandre. Le bas-relief inférieur de gauche représente la Mort de la sainte Vierge. Le corps inanimé, déjà recouvert du voile funèbre, est entouré par les Apôtres dont la figure et l'attitude expriment une profonde douleur; dans la partie supérieure, la divine Mère reçoit, au ciel, la couronne, insigne de sa puissance. Le bas-relief de droite, qui a beaucoup souffert, est consacré à la mort d'une sainte dont il n'est point possible de déterminer le nom; au-dessus, le Jugement dernier. Les archivoltes sont ornées de statuettes des apôtres et des prophètes, qui datent de 1270. Ce qui fait le charme de cette œuvre, malgré la symétrie un peu trop régulière des groupes et le caractère un peu monotone des têtes, c'est la beauté des types et surtout le sentiment élevé, l'inspiration pieuse qui anime ces scènes : cette page de pierre devrait être soigneusement étudiée par les artistes chrétiens.

(1) M. Weale, *Catalogue de l'Exposition de Malines*, Bruxelles, 1864; p. 24.


In nomine domini amen

IV.

CHARTE DU COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE.

Cette charte, qui est un acte de protestation de Louis de Nevers, fils du comte de Flandre, contre le roi de France, lu le 14 avril 1313, dans une église de Gand, a été rédigée par la main même de Jean Karlin, de Bruges, clerc du diocèse de Tournai et notaire apostolique. Elle est conservée aujourd'hui aux Archives départementales du Nord, à Lille, dans le fonds de la Chambre des Comptes.

Par l'écriture, elle donne une idée de la sûreté de main des calligraphes de la fin du treizième et du commencement du quatorzième siècle. Les premiers mots: *In nomine Domini, amen,* offrent un spécimen de lettres ornées, ce qui est assez rare à rencontrer dans les chartes. Les deux initiales I et A dénotent une grande finesse d'exécution, un goût exquis et un esprit d'invention très remarquable; la lettre I, qui est un petit chef-d'œuvre, prouve que la plume des scribes pouvait rivaliser avec le pinceau des peintres.

P. 145.

Ceux qui s'occupent de calligraphie et de miniature pourront voir avec intérêt et mettre à profit les mots In nomine Domini, Amen. Anno..., par lesquels commence un acte de protestation de Louis de Nevers, fils du comte de Flandre, contre le roi de France, lu en date du 14 avril 1313 dans l'église des Frères-Prêcheurs de Gand et rédigé de la main même de Jean Karlin, de Bruges, clerc du diocèse de Tournai et notaire apostolique. L'admirable finesse et le goût exquis de ces miniatures prouvent que certains calligraphes pouvaient rivaliser de sûreté de main et d'esprit d'invention avec les peintres; la lettre I, qui sert d'initiale, est un véritable petit chef-d'œuvre (1).

Les Archives civiles sont plus riches, à Bruges, que les fonds ecclésiastiques. L'archiviste de la ville, M. Gilliodts Van Severen, a retrouvé, pour le quatorzième siècle, les noms d'un nombre considérable de peintres, de sculpteurs et d'orfèvres, qu'il publiera sans doute dans un complément de son inventaire. Cette publication, attendue avec impatience par tous ceux qui s'occupent de l'histoire de la Flandre, sera, d'après ce qu'a bien voulu nous dire notre savant confrère, une véritable révélation. Nous pouvons d'ailleurs, dès maintenant, en faisant des emprunts à la partie déjà publiée de l'*Inventaire des Archives de la ville de Bruges* et en reproduisant quelques-unes des pages que M. Gilliodts a consacrées à l'histoire de l'art, donner une idée du goût des bourgeois de Bruges pour la décoration de leur cité et des édifices qui faisaient sa gloire.

Le réglement de la corporation des peintres de Bruges, moins ancien que celui des peintres de Gand, ne date que du milieu du quinzième siècle; mais un curieux document nous montre cette gilde assistant en corps, l'année 1398, à la procession du Saint-Sang et recevant une gratification pour avoir représenté les apôtres et les évangélistes. Dès un siècle auparavant, on trouve, dans les comptes de la ville de Bruges, une mention concernant des travaux faits par ordre des échevins. Un peintre d'Ypres, du nom de Lamsine,

(1) Archives départementales du Nord. Fonds de la Chambre des Comptes, n° 4938.

reçoit, en 1290-1291, une somme de quarante-cinq sous parisis pour avoir peint une image à une fontaine; en 1306-1307, les nochères de la nouvelle halle sont peintes à l'huile. La même année, les échevins avaient payé la somme considérable de trois cent trente-six livres quatorze sous à Nicolas Groetwerke pour la châsse qui renfermait le Saint-Sang, soixante livres à Jean Van Maldenghem pour la ciselure, quinze livres au menuisier Pierre Van Oedeleem pour le bois et la façon, cinquante sous à Jean Van Maldenghem et aux ouvriers qui avaient apporté et monté cette châsse à Saint-Basle et neuf livres dix sous pour un tabernacle et un morceau de bois de cendal, servant au même objet. Le cylindre en cristal, qui existe encore aujourd'hui et qui est orné à chaque extrémité d'une couronne d'or faite en 1388, est-il de la même date que la châsse faite et ciselée en 1306-1307 par Nicolas Groetwerke et Jean Van Maldenghem? Les archéologues brugeois pourront facilement, si nous ne nous trompons, résoudre cette question, En 1312, d'autres travaux importants étaient opérés, par ordre des échevins : l'entailleur Martine décorait la chapelle Saint-Basle, fournissait deux fauteuils et sculptait le ciboire où se portait le Saint-Sang ainsi que la boîte renfermant ce ciboire; Jean Van Maldenghem, le ciseleur, était chargé des ferrures et de la couronne de lumière pédiculée sur laquelle brûlaient les cierges; Beinimine ornait le vase des reliques et Jean de Man dorait le ciboire et teignait le cendal dans lequel on présentait le Saint-Sang à baiser.

Vers la même époque, de nombreux travaux d'art étaient exécutés dans l'intérêt de la ville et des édifices municipaux. En 1308-1309, Jean Languetueghen percevait la somme considérable de cinquante-huit livres six sols parisis pour peinture d'écussons; et en 1309-1310, nous voyons Gautier Van Maere recevoir, en son nom et au nom de ses apprentis, trente-sept livres pour les peintures décoratives et les dorures dont il avait orné la nouvelle chambre échevinale appelée alors « Ghisel camere » et la maison de ville ou Ghiselhuus. A Baudouin Van Ysenberghe sont payées treize livres neuf deniers pour peintures faites sur un drap dans la chambre échevinale et à Jean

de Saint-Omer cinq livres six deniers pour représenter les armes de Bruges sur deux de ces pots en grès, dans lesquels s'offraient les vins d'honneur. Cinq livres huit sols sont données en 1332-1333 au plombier Vranken, qui avait peint des boules au beffroi et une lanterne de verre dans laquelle était suspendue la lumière allumée au haut de ce monument; des peintures sont faites en 1336-1337 sur un écusson de la vieille-halle, et en 1345-1346 on vernit des fourreaux de glaives. Le compte de 1350-1351 fait connaître que le sculpteur Jean de Vis a reçu dix-huit livres parisis pour travaux de sculpture et de peinture exécutés à l'hôtel de ville de Damme, et celui de l'année suivante nous apprend que cent deux livres ont été payées à Jean Van der Leye pour peintures décoratives en or, en argent et en diverses couleurs au même hôtel de ville, ainsi que six livres pour un lion sable et or à la façade de la nouvelle-halle; nous voyons en 1361-1362 le même Jean Van der Leye recevoir cinq livres, pour avoir renouvelé les armes du comte et celles de Bruges sur deux bannières qui étaient placées au-dessus de la porte de Gand.

On trouve, en date du 7 décembre 1367, un jugement de Louis de Male qui condamne la ville de Dixmude à payer une amende et à faire exécuter, au prix de cinq livres de gros, les « pointures » qui manquaient au-dessus des deux figures d'apôtres du portail méridional de l'église Saint-Donat; de son côté la ville, en 1392, dépense cent livres pour venir en aide aux frais qu'occasionnait la confection de piliers plus solides à Notre-Dame, et elle fait exécuter, dans le même édifice, une riche verrière par Nicolas d'Utrecht, qui, en 1397-1398, refit, encore aux frais de l'échevinage, la chapelle du Saint-Sang

Le chapitre des dons fait connaître un certain nombre de particularités curieuses. En 1363, la ville achète de Jacques Dyerolue deux trépieds d'argent, dorés et émaillés, avec deux plateaux, aussi d'argent, qui sont offerts au comte de Chypre; et Georges Van Thielt reçoit sept livres pour avoir réparé les joyaux et y avoir mis douze écussons aux armes de la ville. Des étoffes précieuses offertes en 1369 au duc de Bourgogne avaient été fournies par le marchand d'origine italienne, Guillaume Raponde, qui résidait à Bruges. Lors de la première entrée du roi de France dans cette ville,

en 1387, les présents sont nombreux : une coupe d'or fin et un vase à eau garnis de pierreries et de perles, achetés chez Pierre Adoerne à Paris, sont offerts au Roi; au duc de Berry, une selle couverte de velours et ornée de broderies, achetée chez Jean Van Thoroud et Pierre Scaerpenghe, avec un cheval; au duc de Bourgogne, deux doubles draps d'or; au comte de Nevers, un grand gobelet d'argent doré, fourni par Jean Van Dipemborne; au chancelier du duc de Bourgogne, douze tasses dorées provenant aussi de Pierre Adoerne; à messire Guillaume de la Trémouille, dix-huit plats d'argent, et divers présents à plusieurs autres. Jean, comte de Nevers, en revenant de la captivité qu'il avait subie, après la funeste bataille de Nicopolis, reçut aussi de riches présents : on lui fit don de douze plateaux, de vingt-quatre assiettes et de deux pots d'argent, qui furent achetés chez l'orfèvre Henri Van Heeden; à Guillaume de la Trémouille on offrit un gobelet d'argent doré provenant du même orfèvre, et à plusieurs seigneurs de la suite du comte d'autres pièces d'orfèvrerie.

L'histoire de Bruges n'offre, avant le quinzième siècle, qu'une seule mention concernant les tapis de haute lice, qui a été publiée par M. Pinchart : c'est le paiement d'une somme de vingt livres « à Colart de Paris, tapissier de haute liche, demourant a Bruges, » relaté dans un compte de Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne.

La seconde moitié du quatorzième siècle est surtout marquée dans cette ville par d'importants travaux d'utilité publique. Tantôt, ce sont les portes de Sainte-Catherine, de Gand et de Sainte-Croix, qui, ayant beaucoup souffert à cause du temps et des guerres, sont reconstruites à neuf et deviennent de véritables châteaux forts et de curieux monuments; tantôt, ce sont les trois fontaines en pierre bleue d'Antoing, dont on fait des œuvres d'art. L'hôtel de ville, le Ghiselhuus, cette construction à laquelle ses hautes fenêtres, ses six tourelles octogones portées en encorbellement, les quarante-huit niches de sa façade, ses statues en pierre de la sainte Vierge, des Prophètes, de David, de Salomon, des comtes de Flandre et ses vingt-quatre écussons des villes soumises à la

juridiction de Bruges donnaient un caractère tout à la fois riche et élégant, a été élevé et décoré de 1376 à 1402. Les comptes nous apprennent que le 19 janvier 1376 maître Jean Van Risele, qui sans doute avait dressé le plan du nouvel édifice, commença à préparer la reconstruction. Lorsque les maçons et les charpentiers eurent achevé leur œuvre, sous la direction de Jean Roegiers et Jean Sporaerde, les travaux de sculpture furent entrepris par Jean de Valenciennes, qui, en 1379, y est occupé avec quatre sculpteurs et un compagnon du 2 avril au 18 mai, avec deux ou trois ouvriers à partir du 30 juillet, et seul du 12 novembre au 18 février 1380, pour le prix de douze sous par jour. Ce prix assez élevé suffirait pour établir que le talent de Jean de Valenciennes était apprécié par ses contemporains. Un autre entailleur, Pierre Vecken, sculpta cinq des grandes fenêtres et reçut pour ce travail, en date du 20 août 1379, la somme de deux cent quarante livres. Une somme de quatre-vingt-douze livres huit sous fut payée, en date du 7 mai 1379, à Gilles de Man, qui avait orné, de peintures à l'huile pour lesquelles il employa l'or, le vermillon, l'azur, le vert d'Espagne et l'ocre, vingt-huit niches de la façade, ainsi que leurs pinacles et leurs consoles; du 14 mai de la même année au 25 février de l'année suivante, il continue son travail au prix de douze sous par jour, il peint les statues et les serrures, et, du 21 janvier au 4 février 1380, il se fait aider par Jean de Buerchgrave, qui touche également douze sous par jour. Les travaux, suspendus en 1380 à cause des troubles, sont repris en 1386. A cette date, Chrétien Van de Voorde, peintre verrier, exécute pour une fenêtre de la grande salle une verrière représentant saint Jean, au paiement de laquelle on applique une amende de dix-huit livres parisis à laquelle avait été condamné Gossuin Coudrubbere et une autre somme de même importance fournie par les échevins. Maître Jean de Valenciennes, dont nous avons déjà parlé, construit la riche voûte ogivale en bois de la grande salle des échevins et taille, dans le chêne des pendentifs, des images de saints et des sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament; sur une riche cheminée, Jean Coen place le symbole de la Flandre, un lion couché soutenant un étendard aux armes de la maison de Bourgogne; en 1390-1391, Jean Hanoot sculpte un large portail à l'entrée de la chambre échevinale,

dont Jacques Zwine décore la frise qui offre vingt-et-une rosettes enguirlandées et les statues de trois Prophètes; en 1397-1398, le sculpteur Pierre Van Oort représente, sur les douze corbeaux de pierre qui soutiennent la voûte de la grande salle, les travaux des douze mois de l'année. Le tout fut peint et doré, en 1402, par Jacques Averechte, assisté de Jacques Zwine. La voûte offrait, entre les sommiers coloriés en rouge, les armoiries alternées de France et de Flandre. On admire encore aujourd'hui, dans l'ancienne salle échevinale devenue la bibliothèque publique, tous les détails de ces curieux travaux. En 1401-1402, à la mort de Jean de Valenciennes, Gilles Van den Houtmersch et Corneille Van Aeltre reprirent et achevèrent les travaux de la voûte, du portail et des portes; Jacques Averechte décora leurs œuvres de peintures polychromes; Nicolas Van Utreecht plaça les meneaux des grandes fenêtres et Chrétien Van de Voorde y posa seize panneaux, trente-cinq pieds de vitraux peints et deux verrières dont l'une représentait les miracles de Notre-Dame et l'autre l'histoire du roi David; deux des fenêtres de la première salle de l'hôtel de ville ont conservé, dans leur partie supérieure, de beaux fragments de ces vitraux de la fin du quatorzième siècle.

« Le mobilier, dit l'archiviste de Bruges, M. Gilliodts Van Severen, répondait à cette magnifique ornementation. Les bancs ou sièges étaient bourrés et la table couverte d'un tapis rouge frangé d'or. Jean Van den Pitte avait sculpté, (de 1397 à 1403) des dressoirs, un buffet et les écussons aux armes de la ville qui surmontaient les fauteuils des douze échevins. Son frère Jacques sculpta quatorze autres sièges, deux grands buffets et deux dressoirs. Georges de Coudrubbere fabriqua (en 1401) les chenêts en fer forgé du poids de cent une livres, les serrures avec anneaux et rosettes, la rampe de l'escalier et la sonnette. Le linge de table renouvelé contenait plus de cent quatorze aunes de fine toile. Une superbe vaisselle, ciselée aux armes de la ville, servait aux réceptions; on remarquait, entre autres, deux douzaines de plateaux d'argent à filets d'or, du poids de trente-six marcs. Henri Van der Leeubrucghe (en 1398-1399) décora les tapisseries de trente-sept écussons de Flandre et de Bruges dans autant de cartouches en broderie. Avec cette riche ornementation et les statues, les niches, les tourelles, et la *bretèque* en

bronze fondu de sa façade, les tuiles de couleur formées en échiquier, les lucarnes surmontées de statuettes d'anges en cuivre doré et les cheminées surmontées de couronnes aussi en cuivre doré de ses hautes toitures, cet ensemble, légendaire et religieux en bas, historique et politique en haut, retraçait les phases de l'origine et du développement de la commune brugeoise dans une splendide harmonie où l'art de l'architecte, du sculpteur et du peintre s'était inspiré des plus nobles souvenirs (1). »

Nous devons aussi parler de la halle de Bruges et de son majestueux beffroi, le monument le plus remarquable de cette ville, où abondent tant d'édifices publics et privés dignes d'attirer l'attention. Au-dessus du premier étage, lourde et sévère construction carrée, s'élève un deuxième carré moins grand, et le troisième étage forme un octogone soutenu par des arcs-boutants. Cette partie octogonale et les quatre tourelles qui couronnent les angles du deuxième étage furent reconstruits de 1389 à 1396 par Jean Van Oudenaerde, assisté, pour divers travaux, par Jean Hanoot, Gilles Van der Houtmersch, Gossuin Coudrubbere et plusieurs autres maîtres-ouvriers. Voici en quels termes l'archiviste de Bruges a rattaché l'histoire de cette ville à la construction du beffroi :

« Assise sur des fondations profondes, sa partie inférieure, massive et carrée, représente l'avènement du règne communal et fut contemporaine de ces premières *keuren* (chartes) qui servirent de base à la franchise.....

» Mais déjà le Capitole s'élève assez haut pour se détacher du fouillis de maisons et de clochers qui l'environnent et pour dominer le faîte du castel du *burg*, la résidence féodale du comte. A cette époque le beffroi devient une concentration de toutes les affaires publiques et administratives de la commune; il en est, pour ainsi dire, l'âme.....

» Après avoir subi de nombreux assauts, essuyé d'incessantes révoltes et résisté à bien des orages, le beffroi s'étage d'une seconde assise en harmonie

(1) Gilliodts Van Severen, *Inventaire des Archives de la ville de Bruges*, Bruges, 1875; t. III, p. 493.

avec le temps. Celle-ci est octogone, ornée de clochetons et de contreforts dépourvus d'ornements inutiles, ajourée de huit baies égales, mais conservant encore, dans la sobriété des détails, dans les proportions si heureuses de ses étages, dans ses rappels de lignes horizontales à certaine hauteur, enfin dans tout cet ensemble harmonieux, une gravité majestueuse. C'est l'époque de l'avènement de la maison de Bourgogne, c'est-à-dire de la richesse et du faste d'une cour toute royale.

» Comme transition entre les deux périodes se trouve la balustrade. Nous lisons dans une description récente : « La magnifique balustrade, qui termine » le carré, est composée sur ses quatre faces uniformément de cinq arcades » géminées en plein-cintre, encadrant deux arcades ogivales en tiers-point, » toutes ornées jadis de superbes chapiteaux à feuilles ou crochets. Elle est » certes, au point de vue de la construction et du style, la partie la plus belle » et la plus intéressante de notre beffroi.....

» Les tourelles simulées, qui terminent la balustrade aux quatre angles de » la tour, présentent également beaucoup de caractère. Ces tourelles, qui » sont cintrées et évidées à l'intérieur, reposent sur un encorbellement en » pierre de taille : elles se composent de deux étages et sont couronnées » de créneaux. Le premier étage se subdivise en trois arcades ogivales avec » chapiteaux à crochets et percées d'une meurtrière ; quant au second étage, » il est orné de trois arcades en plein-cintre encadrant chacune deux arcades » ogivales géminées. Comme la balustrade elle-même, les tourelles sont » bâties en briques avec beaucoup de fini et une grande délicatesse; mais » elles ont malheureusement subi à différentes époques de notables restau- » rations.

» Admirez ici la science de ces humbles ouvriers du moyen-âge, qui » possédaient le génie de l'architecte et du géomètre, dans la haute acception » du mot. Ils étaient bien au courant des lois de l'optique, pour, en alignant » les deux ailes latérales à des longueurs inégales, produire l'illusion jusqu'à » former un carré parfait sur une place qui oblique de trois côtés différents. » Ils ne connaissaient pas moins les règles de la dynamique, pour calculer » d'une manière aussi précise l'angle d'inclinaison de la tour, qui allait » affronter, pendant des siècles, à une pareille hauteur et avec une déviation

» aussi hardie de la ligne d'aplomb, les impétuosités des vents du nord-
» ouest (1).

» Ainsi, témoin huit fois séculaire des victoires et des défaites, des gloires
» et des hontes, de la prospérité et de la décadence de la commune de
» Bruges, le beffroi, après tant de vicissitudes, reste encore debout pour
» attester le génie de nos pères et réveiller, avec nos souvenirs, l'admiration
» pour un des monuments les plus splendides de l'architecture civile au
» moyen-âge (2). »

La ville de Bruges a toujours été célèbre par le caractère artistique des tombeaux que renfermaient ses églises. Gailliard, dans le curieux ouvrage qui a pour titre *Inscriptions funéraires de la Flandre occidentale*, a reproduit un certain nombre de sépultures monumentales, antérieures au quinzième siècle. Nous parlerons ailleurs du tombeau de Marguerite d'Alsace, dont le dessin se trouve dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles et offre le spécimen d'un tombeau princier de style roman. Parmi les autres sépultures, nous avons surtout remarqué, dans l'ouvrage de Gailliard, la pierre incrustée de cuivre de Roger, prévôt de Saint-Donat, mort en 1157, une autre pierre bleue, aussi incrustée de cuivre, avec deux figures, l'une d'un chevalier armé de toutes pièces et l'autre d'une femme richement costumée, consacrée à la mémoire de Jean Gailliard, mort en 1239, et d'autres membres de sa famille, et enfin un autre monument funéraire, aussi en pierre, qui représente le doyen Gilles Bonin, revêtu de ses ornements sacerdotaux, avec un calice sur la poitrine.

Les monuments du quatorzième siècle sont trop nombreux pour que nous puissions les mentionner tous; nous en décrirons un avec quelques détails,

(1) Le beffroi, qui a quatre-vingts mètres de hauteur jusqu'au sommet des pinacles de la balustrade, incline vers le sud-est de 33 pouces et demi (831 millimètres) comme on l'a constaté en 1604 et de nouveau, sans que la verticale ait dévié d'une ligne, en 1820.

(2) Gilliodts Van Severen, op. et loc. cit.

afin de donner une idée du caractère des tombes plates en laiton et en pierre, autrefois si communes dans les églises de Bruges. La plus curieuse peut-être est celle qui se trouve encore aujourd'hui à Saint-Sauveur, dans la chapelle du Métier des Cordonniers, sur les restes de Wouter Copman, bourgeois de Bruges, mort en 1387. Wouter Copman est représenté déjà frappé par la mort : un linceul voile les yeux et recouvre les mains qui sont croisées sur la poitrine et surmontées d'une croix longue et mince. Cette figure, d'une simplicité grave et sévère, est couchée sur un tapis à dessins magnifiques, et la tête repose sur un coussin richement brodé. Au front et aux pieds de Copman sont agenouillés des anges, portant des phylactères sur lesquels se lisent de pieux versets de la sainte Écriture. Une pensée profondément chrétienne et éminemment artistique a inspiré l'auteur de ce remarquable monument.

A L'HISTOIRE de Bruges, se rattache le nom d'un célèbre peintre, *Johannes de Brugis*, *Hennequin de Bruges*, dont la vie commence à se dégager de l'obscurité qui l'avait enveloppée jusqu'ici. Le roi de France, Charles V, qui s'entourait d'artistes habiles, avait choisi Jean de Bruges pour son peintre, comme l'attestent une inscription tracée sur une traduction de la Vulgate conservée au musée Westrenen à La Haye, où il est dit : *Johannes de Brugis*, *pictor regis predicti* (*Caroli regis Francie*), et un fragment des comptes du duc d'Anjou, de 1375 à 1379, où on lit : « A Hennequin de Bruges, peintre du Roy (1)... » M. Guiffrey, qui a publié ce dernier extrait, dit très justement à ce sujet : « Si on observe que *Hennequin*, diminutif de *Hans*, est la traduction flamande de Jean, on arrive à cette conclusion que Hennequin de Bruges n'est autre que Jean de Bruges, le peintre du roi. » Du prénom Hennequin, qui indique une origine flamande, et du surnom *de Bruges*, il est permis de déduire que le peintre de Charles V

(1) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, Paris, 1849; t. I, préface, p. XXIV, note. — Waagen, *Manuel de l'histoire de la Peinture*, trad. Hymans et Petit, Bruxelles, 1863; t. I, p. 82. — J. Guiffrey, *Histoire générale de la Tapisserie*. Tapisseries françaises, Paris, 1878, p. 53. — Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, Paris, 1879, frontispice.

V.

DALLE TUMULAIRE AVEC INCRUSTATIONS EN LAITON DE LA FIN DU XIVe SIÈCLE.

Cette tombe en laiton est consacrée à la mémoire de Wouter Copman, bourgeois de Bruges, mort en 1387; elle se trouve à Saint-Sauveur de Bruges, dans la chapelle du Métier des Cordonniers.

Wouter Copman est représenté déjà frappé par la mort : le linceul, qui l'enveloppe de ses longs plis, ne laisse voir que les lèvres et le nez; une croix repose sur la poitrine. Rien de plus puissant et de plus lugubre, que l'aspect de cette figure. Elle forme un contraste frappant avec la dalle qui est incrustée des plus riches diaprures. Des phylactères, portant des versets de l'Ecriture Sainte, se déroulent au milieu des fleurs et des feuillages insertis dans la pierre. Tout autour, en de riches bordures, l'inscription funéraire, les armes du défunt, et les symboles des quatre évangélistes. Pensée tout à la fois chrétienne et artistique, ornementation splendide, exécution très fine, voilà ce qui caractérise cette œuvre.

P. 154

afin de [illegible] une idee du caractère des tombes plates en laiton et [illegible] pierre autrefois si communes dans les églises de Bruges. La plus curieuse peut-être est celle qui se trouve encore aujourd'hui à Saint-Sauveur, dans la chapelle du Métier des Cordonniers, sur les restes de Wouter Copman, bourgeois de Bruges, mort en 1387. Wouter Copman est représenté deja frappé par la mort : un linceul voile les yeux et recouvre les mains qui sont croisées sur la poitrine et surmontées d'une croix longue et mince. Cette [illegible] magnifiques, et la tête repose sur un coussin richement brodé. Au front et aux pieds de Copman sont agenouillés des anges, portant des phylacteres sur lesquels se lisent de pieux versets de la sainte Écriture. Une pensée profon-[illegible] quable monument.

[illegible]

conclusion que Hennequin de Bruges n'est autre que Jean de Bruges, le peintre du roi. » Du prénom Hennequin, qui indique une origine flamande, et du surnom *de Bruges*, il est permis de déduire que le peintre de Charles V

(1) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, Paris, 1849; t. I, préface, p. xxiv note. — Waagen, *de l'histoire de la Peinture*, trad. Hymans et Petit, Bruxelles, 1863; t. I, p. 82. — J. Guiffrey, [illegible]


wouter copman

était assez probablement originaire de la ville dont il porte le nom. On en a fait un seul et même personnage avec Jean de Valdetar ou de Vaudetar, valet de chambre du même roi, parce que, en tête de la traduction de la Vulgate conservée à La Haye, se trouve, sur la première miniature, Jean de Vaudetar offrant la Bible à Charles V : il résulte, de nombreux documents publiés par M. Léopold Delisle, que Jean de Vaudetar était, non un peintre, mais un officier du roi; il fut chargé de diverses missions politiques; il fit présent à Charles V de joyaux et du manuscrit en question; il était fils de Guillaume de Vaudetar, de Paris; son nom, écrit *Van detar*, parce qu'on lui supposait une origine flamande, doit s'écrire *de Vaudetar*, comme l'indique clairement la forme *Valdetar* assez fréquemment employée (1). On ne connaît que deux œuvres de Jean de Bruges; mais ce sont des œuvres du plus grand mérite. L'une est l'ornementation du manuscrit dont nous venons de parler; outre plusieurs petites miniatures, ce manuscrit offre, sur son premier feuillet, une magnifique illustration, représentant le roi Charles V assis dans un fauteuil et recevant la Bible des mains de son valet de chambre Jean de Vaudetar, qui est agenouillé; ce livre était achevé le 28 mars 1373 comme l'indiquent les vers suivants écrits à la fin de l'ouvrage :

> A vous, Charles, roy plein d'onnour.....
> Présente et donne cestui livre
> Et à genolz cy le vous livre
> Jehan Vaudetar, vostre servant.....
> L'an mil CCC XII et soixante,
> De bon cuer et vaulsit mil mars,
> XXVIII jour du mois de mars.

Nous n'oserions pas conclure de ces vers que le manuscrit avait été payé mille marcs, ce qui le ferait monter, si l'on évaluait cette somme en monnaie d'aujourd'hui, à un prix extrêmement élevé; mais il ne peut y avoir de doute sur l'auteur de la grande miniature, puisqu'on lit au bas : « Johannes de Brugis, pictor regis predicti, fecit hanc picturam propria sua manu. »

(1) Léopold Delisle, *Mandements et actes divers de Charles V*, Paris, 1874; n°s 779, 922, 411, e

Un autre travail important a été exécuté par Jean de Bruges. Le duc d'Anjou, frère du roi, lui confia le soin de faire les patrons des splendides tapisseries de l'Apocalypse, dont soixante-dix-huit pièces sont encore maintenant conservées dans l'église Saint-Maurice d'Angers. Pour cet ouvrage, qui devait coûter des sommes immenses et fut, dès la confection des premières pièces, considéré comme un chef-d'œuvre, le duc d'Anjou avait voulu évidemment choisir l'un des peintres les plus habiles de l'époque. Nous apprécierons plus loin ce travail qui est du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art flamand.

LA VILLE d'Ypres partage, avec Bruges, le privilège d'attirer les touristes qui aiment le moyen-âge. Ses vieilles maisons lui donnent un aspect pittoresque; son église Saint-Martin abonde en souvenirs; ses halles surpassent toutes les constructions analogues de la Belgique et même de l'Europe.

Les annales de cette ville présentent, dès 1230, une mention qui rappelle l'usage, suivi dans tout le nord de la France, de peindre les églises : à cette date, l'évêque de Térouane, au sujet de l'érection de l'hospice Voet, défend, sans doute sous l'influence des idées cisterciennes dont nous avons parlé plus haut, de représenter des croix ou des images ailleurs qu'à l'autel et dans le haut des salles. Dans l'église Saint-Martin, on a trouvé, lors d'une restauration, des traces d'anciennes peintures; et l'on voit encore, dans le chœur, à l'endroit où se trouve le tombeau du comte Robert de Béthune mort en 1322, les restes d'une fresque montrant le comte à genoux, revêtu d'une cotte d'armes et portant un bouclier : malheureusement il est absolument impossible d'apprécier le caractère primitif de cette œuvre, qui a été l'objet de deux restaurations, l'une au dix-septième et l'autre au dix-huitième siècle.

L'HISTOIRE de l'art à Ypres, durant la fin du treizième et le quatorzième siècle, peut se rattacher à celle des halles. Ce monument, qui renferme trois édifices, la halle aux draps, le beffroi et l'hôtel de ville, forme avec ses galeries, ses doubles rangées de fenêtres ogivales,

ses créneaux, ses quatre tourelles et sa tour, l'un des plus beaux édifices de l'architecture civile du moyen-âge (1). Il a été construit durant la première moitié du treizième siècle, à une date qu'il n'est point possible de déterminer, le plus ancien compte de la ville commençant en 1280.

Au quatorzième siècle, les mentions sont nombreuses. En 1305 on refait des « voirières de voire » à la halle échevinale, et des ouvrages de même nature y sont opérés en 1314 et de nouveau en 1325 et en 1330 par Michel le glaweskere (verrier). En 1311, d'importants travaux sont exécutés à la halle aux draps. Les pierres avaient été amenées à grands frais de Bray en Hainaut et de Tournai, et les grès de Béthune. « Ces grès, dit M. Vandenpeereboom, furent taillés à Ypres; en la semaine « après le bourdist, » on compta à « Boi Pierron et Villaert, tailliours du pirres de grès, » la somme considérable de huit cent quarante-trois livres et douze sous; c'est aussi à Ypres, qu'on tailla les têtes sculptées sur les consoles et les chapiteaux des colonnettes qui supportent les créneaux formant galerie au sommet des façades, à la naissance des toitures. D'autres pierres sculptées, des linteaux, des corbeaux, etc., furent taillées dans les carrières; on réduisait ainsi les frais de transport très élevés au treizième siècle. Une clochette annonçait aux ouvriers le commencement et la fin des travaux; les ateliers étaient pourvus de tout l'outillage nécessaire, de cordages, de chaudrons pour fondre le plomb; en une seule semaine, on paya quarante-deux livres pour achat et réparation de trois mille six cent vingt marteaux. Ce nombre, à peine croyable, d'outils de cette espèce, démontre qu'une multitude d'ouvriers travaillaient alors à la construction « de la nouvelle halle. »

On peut aussi constater, dans les comptes de 1285 et 1286, que déjà, dès cette époque, on construisait l'édifice : Jean Brun, tailleur de pierres, fut souvent chargé de mesurer et payer des matériaux fournis à pied d'œuvre.

---

(1) Pour écrire l'histoire de l'art à Ypres au quatorzième siècle, nous n'avons eu qu'à feuilleter les importants et curieux volumes que M. Vandenpeereboom a publiés sous le titre d'*Ypriana* (Bruges, De Zuttere, 1878). Presque tout ce qui suit a été emprunté à cet ouvrage et aux *Annales de la Société d'Ypres*, t. I, p. 177 et suiv.

Jean n'était donc ni un modeste ouvrier, ni même un simple maître, comme beaucoup d'autres dont les noms sont fréquemment cités par les trésoriers de ces années : il occupait évidemment une position supérieure. Était-il surveillant des travaux, maître-ouvrier de la ville ? En tout cas, les détails que donnent les trésoriers ne permettent pas d'affirmer qu'il ait été l'architecte des nouvelles halles (1)..

En 1317, la halle aux draps fut richement décorée à l'extérieur : on voyait, sur son faîtage et sur ses tourelles, des girouettes de cuivre en forme de *wannekins* (petits drapeaux carrés) et représentant des *poincels* (pennons), ainsi que des chevaliers, un « kévallet » et un sagittaire, qui furent tous « surorés » par Henri Mannin et Hanin Soliere.

En 1330, d'importants travaux d'ornementation sont exécutés. Les échevins voulurent faire dorer le sommet de leur beffroi. Ils chargèrent Henri Mannin, peintre de la ville depuis 1311, d'aller étudier les beffrois de Bruges, de Tournai et de Valenciennes, voyage de « plusieurs fois xv jours » que celui-ci fit à cheval, aux frais de la ville, avec son valet Richard. Dès son retour, on dressa des échafaudages autour du beffroi, on loua des toiles pour le garantir du vent, de la neige et de la pluie, et il se mit à l'œuvre. Il travailla durant soixante-neuf jours, au salaire assez élevé pour l'époque de quatre sous par jour, avec son valet Richard, qui recevait deux sous et demi, et d'autres ouvriers dont le salaire n'était que de deux sous. Les comptes permettent de constater que Henri Mannin employa l'or battu, le blanc de plomb, le vermillon, l'ocre, le vert avec d'autres couleurs, le vernis et l'huile, que le sommet de la tourelle centrale « fut suroré, » et que la lanterne fut couverte de peintures polychromes, aux teintes les plus vives et les plus variées.

En la même année 1330, Thierri le Pondelmaker (2) restaura le dragon du beffroi et plaça sur la galerie supérieure du même monument huit aigles

(1) A. Vandenpeereboom, *Ypriana*. Notices, études, notes et documents sur Ypres, Bruges, 1878; t. I, p. 107.

(2) Pondelmaker, fabricant d'objets pesans, plomb, cuivre, etc.

de cuivre, pesant huit cent quatre-vingt-une livres. Quand, après quinze jours de travail, Thierri eut achevé de poser ces objets, le peintre Henri Mannin les « surora. » Ce dragon et ces aigles furent restaurés en 1331 par Gautier le Pondelmaker et en 1384 par Chrétien le Pondelmaker et Nicolas de Hondscoten.

Les portes de la ville offraient, comme l'ensemble des autres monuments, une décoration artistique : en 1337, Grieten Van Ravensberghe dora deux statues placées près de la croix à une porte de la ville et en 1363 on tailla deux statues pour une autre porte et neuf niches destinées à renfermer des statues à une porte encore différente.

En 1367, il fallut restaurer la dorure du beffroi, et, comme sans doute on trouvait difficilement le métal nécessaire pour cet ouvrage, on démonétisa quatre-vingts florins d'or valant cent douze livres qui furent battus par Gilles Bollekin. Un nouveau travail de dorure, opéré en 1398, fut fait par Jacques Cavael, maître portraitiste, qui couvrit d'une double couche d'or trois cents ardoises, destinées à être placées sur le faîte du campanile, et d'une simple couche d'or cent quarante-quatre autres ardoises, posées plus bas et par conséquent moins exposées à se détériorer promptement; ce maître « estoffa » en outre, de couleurs, diverses parties du même campanile.

Le compte de 1377 offre une mention très intéressante pour l'histoire de l'art. Il y avait, au-dessus de l'arc renfermant le tympan de la porte en ogive et servant d'entrée principale en-dessous du beffroi, une image de la Vierge qui avait beaucoup souffert ainsi que la niche où elle était posée. Les échevins firent venir des pierres de Masnières au-delà de Cambrai et firent réparer le « tabernacle » (niche à dais) par divers tailleurs de pierres et un tailleur de grès. Quant à la statue de la Vierge, ils choisirent, pour la sculpter, un maître célèbre qui avait fait plusieurs tombeaux de rois de France à Saint-Denis et divers travaux pour le comte de Flandre et les villes de Valenciennes et de Malines, André Beauneveu, de Valenciennes. L'artiste reçut pour cette œuvre cinquante francs valant quatre-vingt-treize livres et

sept sous, et l'on y ajouta, pour frais de son séjour à Ypres, sept livres et onze sous, ce qui prouve que Beauneveu résida assez de temps en cette ville. Cette statue, comme toutes celles qu'on sculptait alors, avait été décorée de peintures polychromes : car en 1384, après un siége durant lequel les halles avaient souffert, le peintre yprois, Jacques Labaes, fut chargé « de repeindre le visage de l'ymage, » et l'on suspendit une riche lanterne devant la niche.

Vers la même époque, on agrandissait les salles de l'échevinage qui font partie des halles. Ces salles furent construites de 1373 à 1376. En 1375 et 1376, Pierre De le Meersch, peintre yprois, fut chargé d'ouvrages de peinture dans cet édifice et Michel Le Busschere y posa quatre-vingt-six pieds de verre à treize sous le pied. L'année suivante, nouveaux travaux d'ornementation : Michel Blomme et Guillaume de Thielt y font une fenêtre, qui est peinte par Pierre De le Meersch, et c'est encore Michel Le Busschere qui la garnit de verreries magnifiques, payées au prix très élevé de vingt sous le pied. La façade était ornée de sculptures : en 1374, les échevins avaient fait venir de Saint-Omer « des socles de grès, des corbeus et un gargoel, » et on paya trente livres à Jean de Thielt, tailleur de pierres et sculpteur, pour un travail « as gheviels (façades) des cambres d'eschevins. »

DES TRAVAUX d'art furent aussi exécutés à la chapelle. Après le siège subi par la ville en 1383, les échevins s'empressèrent de renouveler le mobilier de cette chapelle, et ils y firent placer une nouvelle image et des anges taillés par Guillaume de Thielt, d'après un accord fait au temps de Philippe d'Artevelde. Quelques années plus tard, en 1395, Gérard Van der Meersch peignit l'autel, et la chapelle fut ornée elle-même, en 1397, de peintures et de dorures, probablement par Jacques Cavael. Cette année, le même Jacques Cavael décora la petite halle : il couvrit les murs de vermillon et « estoffa » d'or les voûtes avec leurs arêtes et leurs nervures, les ogives des fenêtres et leurs lambourdes : l'or, formant des semis ou de gracieux dessins sur des fonds aux couleurs les plus vives, brillait ainsi partout à l'intérieur, comme sur la façade peinte en vert et dorée. Le

même maître exécuta, aussi en 1397, deux tableaux peints à l'huile, représentant l'un saint Christophe et l'autre l'Annonciation, qui furent placés près du grand escalier de la halle, devant la porte de la chambre échevinale.

Cette chambre fut tout spécialement ornée de décorations artistiques. En 1393, Guillaume Melcwiet sculpta l'*oculus* en pierre qui donnait la lumière du soleil levant, et le maître verrier de la ville, Jean Van Bovenkerke, le garnit de verrières. A la même date, Gérard Van der Meersch noircit le mur au-dessus de la halle aux draps et y peignit une Annonciation. Avant 1393, on voyait déjà, dans la chambre des échevins, deux *beilden* de saint Jean et la statuette de la Vierge que Vastenmont avait taillée en 1384; vers 1394, on y posa deux nouvelles figurines, l'une de sainte Catherine et l'autre de saint Georges. Gérard Van der Meersch « estoffa » en 1395 de couleurs et d'or plusieurs de ces statues, notamment celles de saint Christophe, de saint Georges et de sainte Catherine, et décora les tabernacles ou niches dans lesquels ces images étaient posées, ainsi que la statue de Notre-Dame et les deux *beilden* de saint Jean. Ces « estoffaiges » étaient de véritables travaux d'art qu'on payait très cher : Gérard reçut, pour dorer trois de ces statuettes dix livres sept sous et vingt-trois livres pour trois autres avec leurs tabernacles.

Cette même salle offre, sur une paroi du mur qui se trouve entre les portes et l'*oculus*, une suite de portraits représentant les comtes de Flandre. Le peintre Hanyn Soyer (sans doute le même que Hanin Soliere) exécuta en 1323 « les ymaiges de monseigneur le conte et de me dame la comtesse en le cambre d'eschevins, » travail à l'occasion duquel il reçut un paiement de vingt sous. Ces images étaient probablement celles de Louis de Nevers, mort en 1322, et de sa femme. Vingt ans plus tard, en 1342, de nouveaux portraits furent peints dans la même chambre par Jean De le Zaide, mentionné pour une somme de neuf sous, et « Loy Le Hinxt » y fit aussi la même année des travaux de peinture. Vers 1394, un autre artiste, probablement Jacques Labaes, décora cette chambre d'autres portraits, représentant le duc Philippe-le-Hardi et sa femme Marguerite de Flandre : un passage des comptes atteste, en effet, que cent livres furent payées à Jacques Labaes pour avoir fait des portraits.

Il y avait donc, dans la chambre des échevins, des peintures murales. Malheureusement, ces peintures, déjà endommagées par le badigeon qui les a longtemps recouvertes, ont été l'objet d'une restauration : il est fort difficile de les apprécier.

Il n'en est pas ainsi de trois têtes sculptées, formant autrefois console dans la même salle et aujourd'hui placées dans le musée d'Ypres; elles sont très bien conservées et peuvent donner une idée de la perfection avec laquelle le bois était travaillé par les sculpteurs flamands de la fin du quatorzième siècle, date probable de cette œuvre. L'une représente une jeune fille à la lèvre entr'ouverte, au rire franc; l'autre, avec ses traits fins, ses lèvres minces, ses yeux obliques, est peut-être, d'après le bandeau qui ceint son front, une tête de reine; la troisième est une tête grimaçante, aux lèvres épaisses, au nez épaté, sur laquelle s'est exercée la verve caricaturiste du sculpteur (1). Quelle qu'ait été l'intention de l'artiste, ces têtes dénotent une étude sérieuse de la nature et un remarquable talent d'exécution : on y trouve la tendance au réalisme qui caractérisera l'art flamand du quinzième siècle.

OUTRE ces travaux qui montrent les échevins d'Ypres décorant, avec autant de richesse que de bon goût, le splendide monument qui fait depuis tant de siècles l'orgueil de leur ville, nous trouvons, dans les comptes, un certain nombre d'autres mentions intéressantes. En 1397, parmi les dépenses faites à l'occasion de la venue à Ypres du duc Philippe le Hardi et de Marguerite son épouse, figurent les sommes payées à Jacques Cavael pour avoir peint seize douzaines d'écussons et de petits drapeaux que portaient les trompettes et les maîtres du feu, et à France Van der Wichterne pour quinze douzaines d'écus. En 1398, le premier de ces deux peintres, Jacques Cavael, dore les armoiries placées en haut de la toiture des halles, dessine le modèle de la croix élevée au-dessus de

(1) Rousseau, *Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique*; t. XVI, p. 21.

l'église Saint-Pierre et entreprend, pour une somme de soixante-douze livres, de décorer de peintures la chapelle attenante aux halles. En date du 24 février 1400, le même Jacques Cavael, en résidence à Ypres et y exerçant la profession de peintre, représenta au Magistrat qu'ayant été, depuis quelques années, salarié pour des travaux que les échevins lui avaient confiés, il désirait faire gratuitement ces travaux et peindre les bannières, les banderoles et les patrons d'habillement des divers employés d'Ypres, à condition de recevoir le titre de peintre de la ville. Le magistrat, vu la probité, la science et l'habileté du demandeur, accepta cette proposition et lui permit de prendre le costume d'officier de la cité. Il ne jouit pas longtemps de cet avantage; il était mort, lorsqu'en date du 4 mars 1406, France Van der Wichterne demanda et obtint le même titre.

Nous voyons encore, dans un compte des ouvrages exécutés à Ypres, au château du duc connu sous le nom de Zaelhof, que le verrier Jean Van Bouvenkerke y fait en la chapelle « VII verrières de xvii piés chascune et I rondel de iii piés, es quelx sont peints en l'une saint Anthoine avec les armes de mon seigneur, en l'autre Nostre Dame, en la tierche le crucifix et les armes de mon seigneur, en la quarte saint Jehan, en la quinte sainte Margriete avec les armes de monseigneur et de ma dame, en la vi^{e} saint Jehan Baptiste avec les armes de ma dame d'Ostrevent et de son mari, et au rondel les armes de Flandre, » travail pour lequel il reçoit une somme de cent livres et treize deniers. Cette œuvre avait été exécutée, dit le compte, par l'avis de Melchior, le peintre de monseigneur, et nous apprenons, par le même compte, que Melchior Broederlam reçut trois livres pour peindre un panonceau représentant un chevalier à cheval avec les armes de Bourgogne et de Flandre, trois livres douze sous pour décorer d'or et de diverses couleurs la crète de plomb qui surmonte l'oratoire, et sept livres quatre sous pour un drapeau placé au-dessus de la nouvelle chambre portant les armes de Bourgogne.

Ypres, qui était, vers la fin du quatorzième siècle, l'une des villes importantes de la Flandre, par sa population, par son commerce et par

ses monuments, semble, à cette époque, n'avoir guères été inférieure aux grandes cités de Gand et de Bruges, au point de vue du goût pour les arts et des artistes qu'elle renfermait en ses murs. Elle comptait au nombre de ses bourgeois, un peintre verrier Jean Van Bouvenkerke, d'habiles artistes en carreaux émaillés Pierre Casier et Jean Le Voleur, trois tailleurs d'images Jean Vastenmont, Jean et Guillaume de Thielt, et plusieurs peintres Gérard Van der Meersch, Jacques Cavael et le célèbre Melchior Broederlam.

Nous parlerons plus loin des travaux que Broederlam exécuta pour Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne : ici, nous ne rappelerons que les faits qui le rattachent à Ypres.

Ce peintre paraît avoir passé toute sa vie en cette ville, à l'exception des années 1390 à 1393 durant lesquelles le duc le fit résider au château d'Hesdin et ensuite pour quelque temps à Paris. Il possédait à Ypres une maison, où il fit opérer des réparations en revenant d'Hesdin, travail à l'occasion duquel Philippe-le-Hardi lui octroya, en février 1394, une somme de soixante francs d'or. Il avait un certain nombre de peintres travaillant sous ses ordres en 1391-1392 et en 1393-1394 : le duc leur fit à ces dates une gratification au sujet des ouvrages de leur maître. Il semble même qu'il existait autour de lui une école, un atelier : le 24 février 1394, le même duc, en allant visiter à Ypres les panneaux que Broederlam peignait pour la Chartreuse de Dijon, accorda une somme de vingt francs au jeune Hugues de Boulogne, fils de feu Laurent, son peintre du château d'Hesdin, « lequel il avoit fait mettre chez Melchior pour apprendre son mestier. » L'existence au quatorzième siècle d'un atelier de peinture, où un élève était envoyé de loin, est un fait assez important pour être signalé. La renommée de Broederlam était grande, puisqu'il fut choisi comme peintre en titre par le comte Louis de Male, puis par le duc Philippe-le-Hardi, et que ce dernier lui confia l'exécution du grand retable de la Chartreuse de Dijon, bien qu'il eût en Bourgogne un maître habile, Jean de Beaumetz. Le peintre d'Ypres était de même estimé pour son talent dans les autres villles de la Flandre : en 1407, les chanoines de Courtrai le chargèrent de peindre, sur les murs de la chapelle des comtes, les portraits du duc Philippe-le-Hardi

et de sa femme Marguerite, travail pour lequel il reçut une somme de soixante-quatre livres (1). C'est surtout, comme nous le dirons plus loin, par ses panneaux du retable de Dijon que Broederlam est célèbre; c'est ce qui fait de son nom l'une des gloires artistiques de la Flandre tout entière et en particulier de la ville d'Ypres.

(1) Le chanoine Van de Putte, *La Chapelle des comtes de Flandre à Courtrai*, Courtrai, 1875; p. 42.

CHAPITRE X.

L'ART A LILLE
DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE

Ornementation artistique des portes, de la halle échevinale et des autres édifices publics. — Sculpteurs, peintres, verriers, orfèvres et hauteliceurs au XIVe siècle. — L'art dans les églises des hôpitaux et des paroisses. — L'art dans la collégiale Saint-Pierre ; travaux, trésor et tombeaux. — Statue en ivoire; l'encensoir de Lille. — Tombeaux de la collégiale de Seclin, de l'abbaye de Marquette et de l'abbaye de Loos. — La châsse et la croix de Bousbecque. — Le reliquaire de Sainghin-en-Mélantois. — Les fonts baptismaux de Chéreng. — La pierre commémorative d'Anstaing.

A LILLE, comme à Tournai, à Gand, à Bruges et à Ypres, les échevins donnaient un caractère artistique aux édifices qui appartenaient à la ville.

Les plus anciennes mentions concernant l'ornementation de ces édifices sont relatives aux portes (1). Les comptes de 1301-1302 et de 1317-1318 offrent des dépenses faites aux portes de Fives, de Saint-Sauveur, du Molinel, des Reigneaux, des Malades, de Courtrai et de la Barre. Ces portes étaient ornées de groupes

(1) En dehors de M. de la Fons-Mélicocq, qui a fait paraître, en diverses revues, des extraits des Archives de Lille relatifs à l'histoire de l'art dans cette ville, aucune publication de documents n'avait eu lieu avant celles de M. Houdoy, qui, dans son *Histoire de la Halle échevinale de Lille* (Lille, Danel, 1870), dans ses *Tapisseries de haute lisse* (Lille, Danel, 1871) et dans ses *Études artistiques* (Lille, Danel, 1877), a fait les révélations les plus curieuses et les plus importantes sur l'art à Lille.

sculptés et de gargouilles en pierre, de faîtières et de bannièrettes en plomb, le tout couvert de peintures. A la porte de Courtrai, sur la paroisse de la Madeleine, on voyait un bas-relief représentant le Sauveur et la patronne de l'église : Jacques de Fives, qui, dès 1317, travaillait à plusieurs des portes dont nous venons de parler, reçut, en 1328-1329, la somme de quarante et un sous trois deniers pour retailler ce bas-relief et repeindre « les aumaères, » c'est-à-dire, selon toute probabilité, les volets mobiles qui protégeaient les sculptures; le même, en 1334-1335, couvrit de grandes pierres la porte des Malades et refit l'année suivante les créneaux de la porte de Fives. En 1342, le plombier Baudouin travaille à la porte Saint-Pierre, et, en 1343-1344, maître Jean Desprez couvre de pierres blanches la porte des Malades; Jean d'Escamaing, sculpteur de Tournai, exécute, de 1348 à 1350, à la porte Saint-Sauveur, un « entablement et des couvretures » en marbre, pour lesquels il reçoit une somme de plus de douze livres; en 1382-1383, la toiture, les pommeaux, et les bannières de plomb de la porte Saint-Sauveur sont décorés de peintures par l'artiste Jean Mannin, ainsi que douze étendards placés sur des lances au-dessus des autres portes. En 1394-1395, Jacques de Trehout reçoit soixante-six sous pour deux statues, l'une de saint Éloi et l'autre du Sauveur, qu'il avait fait peindre et qui furent placées, par ordre des échevins, l'une à l'intérieur et l'autre à l'extérieur de la porte Saint-Sauveur. En 1395-1396, Gilles Bullet et Pierre de Vimy taillent les grès qui devaient former les encorbellements et les machicoulis de la porte du Molinel; et, en 1399-1400, sept gargouilles, faites en pierres d'Avesnes-le-Sec pour la porte de Fives, sont sculptées par Henri Bellart, d'après les modèles fournis par Henri le peintre.

LA HALLE échevinale de la ville de Lille n'a jamais eu l'importance des halles d'Ypres et de Bruges ni le caractère monumental de l'hôtel de ville de Douai; néanmoins, on y a exécuté, avant le quinzième siècle, de curieux travaux artistiques, surtout pour la décoration de la salle où se réunissaient les échevins. En 1344-1345, le peintre Jean de Sainte-Catherine dora la faîtière et le pommeau surmontant la fleur de lis, qu'on

dressait à Lille, comme dans les villes voisines, devant la halle, les jours francs de la foire, et pour laquelle plus tard, en 1399, Jacquemart de Lille fit un drap vermeil long de dix-huit aunes. Le même Jean de Sainte-Catherine peignit en outre, en cette même année 1344-1345, vingt-quatre nouvelles bannières pour la halle; et, en 1349-1350, son fils Pierre exécuta un travail de même nature. L'année précédente, en 1348-1349, le magistrat avait fait opérer une œuvre tout à la fois artistique et littéraire : Guillaume de Pontrowart avait été chargé d'écrire les trente cahiers du célèbre livre de la Loi de Lille, connu sous le nom de Roisin, et d'enluminer et relier cet ouvrage, pour lequel il reçut cent soixante-douze sous; en 1352-1353, Alard de Gamans reçut deux francs et trois écus pour avoir composé et écrit le Livre des rentes à vie de la ville.

Un travail qui paraît avoir eu un caractère complètement artistique est celui qu'exécuta, en 1349-1350, Jean surnommé le *Chiboleur*, ouvrier qui sculptait les niches à pinacle qu'on désignait sous le nom de « chibolle ; » il fut chargé de décorer le tableau contenant des reliques de saints sur lequel se prêtaient les serments. Ces reliques étaient bordées d'étoffes, de franges et de rubans; la formule du serment fut écrite par Pierre de Lomme. Le même Jean le Chiboleur reçut, en 1364-1365, la somme de vingt sous et sept deniers pour trois paires de feuillets de bois, sous lesquels étaient attachées les ordonnances du Magistrat et refit l'année suivante la boîte, richement décorée, d'après les archives de plusieurs autres villes, dans laquelle les messagers des échevins portaient les dépêches qui leur étaient confiées. Le Magistrat paya, la même année, pour ledit Jean le Chiboleur, la somme de quarante-deux sous, dépense d'un pèlerinage à Saint-Lambert de Liège auquel il avait été condamné pour avoir pris part à une émeute dans laquelle avait été délivré le bourgeois de Lille Jean Pinchon, enfermé, malgré les réclamations du rewart de la ville, dans la prison du chapitre Saint-Pierre. Cela n'empêcha point cet artiste, comme nous le verrons plus loin, d'éxécuter, deux ans après, d'importants travaux pour la collégiale et de lui faire un legs en mourant.

Une autre mention du compte de 1365-1366 fait connaître qu'au-dessus de l'endroit où siégeaient les échevins lorsqu'ils rendaient la justice, se trouvait un tableau « ou quel le ymage de Dieu est : » maître Guillaume de

Pontrowart reçut vingt-huit deniers pour nettoyer ce tableau. En 1391-1392, la bretèque, ce balcon échevinal toujours décoré avec un soin tout spécial dans les hôtels de ville de la Flandre et qui était à Lille supporté par « des personnaiges, » fut l'objet de travaux exécutés par un sculpteur qui avait travaillé pour les halles d'Ypres, Guillaume de Thielt, nommé aussi le « Chiboleur » dans le compte de la ville, et par le peintre Pierre Robert, qui reçurent l'un quinze livres et l'autre huit. En 1397, on fit, dans un local autrefois destiné à un autre usage, une nouvelle salle échevinale. Nicolas Flandrin livra trente-huit grandes pierres dont furent formées les ogives des fenêtres, et Jacques As Pois fut chargé des verrières; à l'une des fenêtres, sans doute celle qui ouvrait sur la bretèque, et à la porte de la salle, furent élevées des colonnes dont l'une avait été sculptée par maître Guillaume de Thielt. Les quatre gargouilles que le même artiste tailla en 1396-1397 semblent avoir été faites pour la décoration extérieure de cette salle. A l'intérieur, fut placée une cheminée en pierre, avec colonnes à bases et chapiteaux, et avec manteau et encorbellements en grès. Le principal motif de décoration fut le tableau contenant des reliques et la formule du serment, qui se trouvait, comme nous l'avons déjà vu, au-dessus de l'endroit où siégeaient les échevins : au dessous de ce tableau étaient des « veronicques, » expression par laquelle il faut entendre, si nous ne nous trompons, des bustes offrant la figure du Sauveur ou celle d'anges, dont la poitrine présentait un reliquaire, comme on en voyait sur un certain nombre d'autels (1). Ces bustes furent sculptés par maître Guillaume de Thielt en 1396-1397. La même année, Guillaume de Père décora ce travail de peintures. Dans le compte de 1397-1398, nous voyons encore Guillaume de Thielt couvrir les bustes et la formule du serment de huit volets mobiles, que l'on ouvrait sans doute chaque fois qu'un serment devait être prêté ou qu'une cérémonie importante avait lieu dans la chambre échevinale. Jean Collebaut dora ces volets, peignit en brun d'Auxerre le

(1) Dans l'*Inventaire du Mobilier de Charles V, roi de France*, publié en 1879 par M. Labarte, on trouve (nº 1964) une « Véronicque d'ambre, » nom qui s'applique, dit M. Labarte, à une pièce sculptée ou peinte représentant une face de Christ figurée sur un linge. On trouve aussi ce mot dans les comptes de la collégiale Saint-Pierre de Lille.

cadre dans lequel se trouvaient les bans ou formules de serments et fit, pour une somme de huit livres, « le tabliel qui est en le halle d'eschevins, » probablement l'image de Dieu dont nous avons déjà parlé. Il fut aussi chargé d'exécuter deux écus aux armes de la ville et de décorer la colonne qui se trouvait à l'entrée de la Chambre échevinale.

Un grand nombre de mentions, extraites des comptes de Lille au quatorzième siècle, font ressortir le caractère artistique qui se montrait à cette époque jusque dans les plus petits détails. Presque chaque année, durant la seconde moitié de ce siècle, on voit figurer des dépenses concernant la peinture et la décoration des étendards et des bannières servant pour les édifices publics, pour les processions ou pour les expéditions militaires auxquelles prennent part les milices de la commune. Ailleurs, les dépenses concernent : une couronne de cire ornée de petits écussons peints et dorés, qui était chaque année appendue à la salle des comptes de la ville, le jour de la saint Jean-Baptiste, quand dans toute la contrée s'allumaient les feux de la Saint-Jean d'été ; ou parfois les armoiries des rois de l'Épinette, fêtes et joûtes particulières à la ville, pour lesquelles travailla, en 1367-1368, la veuve du peintre Jean de Sainte-Catherine. Dans une autre année, en 1369-1370, il est parlé du marbre dont fut décorée, par le sculpteur Jean d'Escamaing, la fontaine publique des Poissonniers. D'autres comptes rappellent que l'horloger lillois Pierre Demileville, qui avait fait pour la comtesse de Bar la célèbre horloge du château de la Motte-au-Bois dans la forêt de Nieppe, exécuta pour le beffroi de la ville de Lille une horloge avec sonnerie. Presque tous les ans, il est question de présents offerts par les échevins, consistant le plus souvent en objets d'orfèvrerie, pots d'argent ou d'étain décorés de peintures, parfois en draps d'or pour la procession de Notre-Dame, en étoffes précieuses pour l'évêque de Tournai et, comme on le voit dans le compte de 1367-1368, en des tapis de haute lice que les échevins firent fabriquer à Arras par Vincent Boursette, pour les présenter au roi Charles V, mention importante sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Pour ces travaux et plusieurs autres, nous trouvons, toujours dans les comptes, les noms : de Henri l'orfèvre en 1301-1302 ; de Jean Le Neveut, fils de Gilles, aussi orfèvre, en 1336-1337 ; des peintres Jean et Pierre de Sainte-Catherine en 1344-1345 et durant les années suivantes, à partir de 1354, du célèbre orfèvre Nicolas (Clay) Brisebourg et de plusieurs autres orfèvres, Tristan Dufour, Jacques Dubos et Jean Requemer, de Jean le Chiboleur dont nous avons déjà parlé ; de l'orfèvre Jacques Denis en 1365 ; des peintres Guillaume Binardin en 1369, Jean Mannin en 1375, Pierre Robert en 1388, Jacques de Tréhout, Jean Collebaut et Michel le peintre en 1394 ; et des sculpteurs Guillaume de Thielt, Robert de Saint-Omer, Jean Sceutre et Henri Bellart, durant les dernières années du quatorzième siècle. Les registres aux réceptions des bourgeois de la ville offrent aussi un nombre assez considérable de noms : en 1295, Jacques Agace, écrivain, fils d'Enguerrand Agace, de Lambersart, en 1341 et en 1352, Jacques et Pierre de Gand, fils de Jean de Gand, verrier très souvent cité, et en 1365, encore un Jean de Gand, verrier, fils de Jean, en 1347, Jacques de Marquette, écrivain, et Jacques Du Marès, verrier, en 1367, Jean « li entaillieres dit le chiboleres, » en 1375, le peintre Jean Mannin ; et une nombreuse série d'orfèvres, Henri « Partis, » fils de Robert Parent en 1298, Michel Duriez et Jacques Morsiaux en 1302, Pierre Causpois en 1307, Jean Causpois, fils de feu Henri, en 1310, Gilles et Jacques d'Arras, fils d'Étienne, en 1319, Jacques Delecourt, fils de Lambert, en 1329, Jacques Morsiaulx en 1336, Nicolas Duriez en 1352, Nicolas Le Ricque en 1360, Jean le Nies (Le Neveu), fils de Jean Le Neveut, en 1365, Nicolas Brisebourg et Pierre Prouvost, fils de feu Jean Pruvost, en 1368, Pierre Duriez, fils de feu Nicolas, en 1374, et Tristan Dufour, fils de feu Jean, en 1386.

Parmi les orfèvres, nous devons citer tout particulièrement Simon et Jean de Lille, qui fournirent à plusieurs reprises, comme nous le rapporterons plus loin, aux rois de France et aux comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut, des pièces d'orfèvrerie d'une très grande valeur. Ces orfèvres résidaient à Paris ; mais ils étaient originaires de Lille. En effet, en publiant l'inventaire des biens laissés par Clémence de Hongrie, veuve du roi Louis-le-Hutin, à l'occasion duquel on avait mandé, en 1328, Simon et Jean de Lille, M. Douët d'Arcq rapporte que, sur son sceau de 1348, l'orfèvre

Simon de Lille porte trois sonnettes et prend le nom de Simon de Clokettes (1). De même, sur le sceau appendu à une quittance du 2 août 1333, par laquelle Simon de Lille déclare avoir reçu partie de la somme qui lui était due pour un fermail, fourni à la dame de Cassel, on voit trois clochettes. Or, ce nom de Clokettes est essentiellement Lillois : il est souvent question, dans les Archives de la ville de Lille, du fief et de la famille de *Clokettes* ou *As clokettes*. La coïncidence de ces sceaux et de ces deux noms de *Clokettes* et *De Lille* appartenant à un même personnage ne laisse aucun doute sur l'origine lilloise de cette famille d'orfèvres. Un arrêt du Parlement de Paris, en date du 21 janvier 1385, présente de curieux détails sur une œuvre d'art de Simon et sur les membres de sa famille : l'orfèvre Simon de Lille, bourgeois de Paris, ayant fourni au comte de Flandre Louis de Nevers un chapeau garni d'or, de perles et d'autres pierres précieuses du prix de huit mille écus avec certains joyaux garnis aussi d'or, de pierreries et de perles orientales du prix de deux mille livres, le chevalier Robert de Wavrin et d'autres avaient engagé leurs biens en garantie du paiement ; les héritiers de feu Simon, qui n'avaient encore rien reçu en 1388, réclamèrent une partie de cette somme à Alix de Saint-Venant, dame de Senlis, héritière de Robert de Wavrin, qui fut condamnée à payer une somme de deux mille livres. Simon de Lille avait eu trois enfants, Jean de Lille le vieux, Jean de Lille le jeune et Jeanne : les réclamants en 1388 étaient Jean de Lille le vieux, Humbert des Lions (de Leonibus), qui avait épousé Jeanne, veuve de Simon de Lille le jeune, et Jacques des Essarts, chevalier, mari de la fille de Simon. On voit que l'industrie avait élevé assez haut cette famille, puisque la petite-fille de l'orfèvre Simon était mariée à Jacques des Essarts (2). En 1384-1385, Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne, acheta des pierres précieuses à Simon de Lille, *changeur* à Paris, et un sépulcre d'or garni de gros balais, de gros saphirs, de grosses perles d'Orient, d'émeraudes et de diamants, d'une valeur de quatre mille francs, à « damoiselle » Geneviève des

(1) Douët d'Arcq, *Nouveau Recueil des Comptes de l'argentier des rois de France*, Paris, 1878, p. 38.

(2) L'arrêt du parlement nous a été communiqué par M. Henri Fremaux, le savant généalogiste lillois dont tous les érudits du nord de la France connaissent l'obligeance.

Essarts, qui tenait peut être de ses parents les orfèvres le riche objet qu'elle céda au duc de Bourgogne.

L'histoire artistique de Lille offre en 1367 une mention très curieuse, au point de vue de l'industrie de la haute lice. Après avoir signalé en 1318 une dépense pour des tapisseries dont on décora la halle échevinale quand le comte d'Évreux vint, au nom du roi de France, Philippe-le-Long, faire serment de respecter les privilèges de la ville, et en 1341 la réception à la bourgeoisie de Philippe Picace, fils de Jean le tapissier, nous arrivons à la mention de 1367. En cette année, les échevins de Lille voulant témoigner leur reconnaissance au roi de France Charles V, qui avait rendu plusieurs ordonnances favorables à la ville, ainsi qu'au comte d'Étampes, l'un des grands officiers du Roi, décidèrent qu'ils leur feraient présent de tapisseries de haute lice formant l'ameublement d'une chambre, et ils confièrent ce travail à un fabricant d'Arras du nom de Vincent Boursette. En septembre 1367, Robert Canart, au nom de la ville, se rendit à Arras pour conclure la convention, donna seize sous au peintre qui avait fait les « patrons » de l'ouvrage et fournit dès lors certaines avances, qui, avec l'argent payé au mois de mars 1368, firent monter le prix du travail à la somme considérable de sept cent vingt-trois livres. Les dépenses mentionnées dans le compte nous apprennent que les échevins et même le gouverneur de Lille allèrent plusieurs fois à Arras, dans l'atelier de Vincent Boursette, s'enquérir de l'état d'avancement de l'ouvrage et que le tapissier le fit plus riche encore que ne le demandait l'accord intervenu. C'est en avril 1368 que Gilles Lepreudhomme et Jean Vretet, les envoyés des échevins, allèrent porter à Paris, après les avoir soigneusement fait « entourseler, » et remettre eux-mêmes à l'hôtel Saint-Pol, où était le Roi, les seize pièces de drap que la ville de Lille lui présentait ainsi qu'au comte d'Étampes (1).

Ces échevins estimaient sans doute beaucoup les produits de l'industrie

(1) Cette mention a été d'abord donnée par M. De la Fons-Mélicocq dans les *Archives historiques du Nord de la France* (3e série, t. VIII, p. 69); elle a été ensuite intégralement publiée avec le texte des comptes de la ville, par M. Houdoy, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Les Tapisseries de haute-lisse*, Lille, imprimerie Danel, 1871, p. 16 et suiv., et plus tard par M. Pinchart dans l'*Histoire de la Tapisserie de haute-lisse en Flandre*.

qui a fait la gloire d'Arras, puisqu'au mois de janvier 1368, les deux loges, du haut desquelles ils assistaient, avec les autres échevins formant le grand Conseil, aux joûtes annuelles de l'Épinette, furent tendues de tapisseries de haute lice Ce goût se répandit dans la ville : on voit figurer, dans le compte de l'année 1386 de l'église Sainte-Catherine, le seul qui ait été conservé, une tapisserie de haute lice qu'on mettait sous le Crucifix, probablement le jeudi-saint, jour où l'on allait baiser les pieds du Christ. Nous trouvons en outre, dans les réceptions à la bourgeoisie de Lille, en 1377 Matthieu Pottier, ouvrier de serges et tapis, et le 10 novembre 1397 un Robert Pouisson, « ouvrier de haute liche, » qui est peut-être le même personnage que le hauteliceur Poinsson, *alias* Poisson, Pisson, Puisson, mentionné par MM. Guiffrey et Pinchart, comme travaillant pour Louis I, duc d'Anjou, de 1375 à 1379, pour le duc Philippe-le-Hardi, en 1386 et en 1391, et pour le roi Charles VI en 1390. Les quatre autres ouvriers haute liceurs qu'on trouve ensuite à Lille, de 1401 à 1407, étaient originaires d'Arras. Par conséquent à Lille, comme à Tournai, les premiers ouvriers en haute lice connus jusqu'ici étaient venus presque tous d'Arras : cette dernière ville a été évidemment, pour la région du Nord, le berceau de la tapisserie de luxe.

LES TROP rares documents du quatorzième siècle qui concernent les hospices et les églises paroissiales de Lille présentent de curieux renseignements. En 1362, une somme de soixante sous est dépensée à l'hôpital Saint-Sauveur « pour repoindre ymages, » et en 1365 « pour refaire le vassiel des reliques. » Dans les comptes de la Maison des malades bourgeois de la ville, nous voyons : en 1368-1369, Pierre de Roncq repeindre saint Nicolas et saint Eutrope ainsi que les niches où se trouvaient ces statues; la même année l'écrivain Pierre de Lomme refaire et recouvrir le missel; en 1369-1370 maître Jacques Lallemant écrire les statuts de la Maison dans un tableau; en 1370-1371 Jacques de Has fabriquer le pupitre qui sert pour le missel; et, durant les trois à quatre années suivantes, Jean Destailleurs remettre à neuf les ornements Gilbert Delecervoise placer, au chœur de

l'église, « le crucifix avec II ymagènes de Nostre Dame et de saint Jehan, » Pierre le verrier travailler aux fenêtres, et l'orfèvre Nicolas Le Ricque restaurer le calice, la petite croix d'argent et « le biele croix qui est par deseure l'autel. » Les quelques comptes qui restent de l'hôpital Saint-Julien nous apprennent qu'en 1379-1380 et durant les trois à quatre années suivantes l'autel de cet hospice était recouvert d'un « ciborium » en étoffes entouré de voiles, et qu'on y voyait une grande châsse, surmontée d'une petite croix, qui était dorée, une nouvelle châsse en bois, un reliquaire en cristal et une « biele crois. »

Les échevins de Lille se sont tout spécialement occupés de faire exécuter des travaux dans l'église paroissiale de Saint-Étienne, qui était l'une des principales de la cité et dans la tour de laquelle étaient suspendues les cloches de la ville. En 1317-1318 leur maître des œuvres, Jacques de Fives, y refait la chapelle Saint-Jacques et en 1330-1331 le charpentier Jean de Vendeville restaure les sièges et l'habitacle du cimetière de cette église, où Jean Lavaille remet « les marbres » en place en 1332-1333. En 1345, les échevins font visiter les travaux exécutés au clocher, par André Housé, maître maçon de Saint-Vaast d'Arras, et par son frère Robert, maître maçon de l'abbaye d'Anchin; et l'année suivante ils paient une somme de vingt-deux livres à Marie « la poignereze, » sœur de Jean de Sainte-Catherine, qui avait doré le travail en fer et en plomb, la croix et le coq surmontant le clocher, et ajoutent cent sous à cette somme. En 1385, le curé de la paroisse reçoit du Magistrat une somme de douze livres pour l'achèvement des travaux de peinture et de dorure qui se faisaient au retable du maître-autel. En 1394-1395, les échevins octroient sept livres et quatre sous aux marguilliers de la même église, pour dorer une relique d'argent, et, en 1398-1399, cent livres pour les travaux du clocher « ouquel sont pendues les cloques de le loy de ledicte ville. »

On retrouve, au sujet de deux autres paroisses de Lille, celles de Saint-Maurice et de Sainte-Catherine, deux documents qui peuvent donner une idée des travaux artistiques dans les églises paroissiales. En 1363, le peintre Pierre de Sainte-Catherine, dont nous avons déjà plusieurs fois rappelé le nom, exécuta un retable pour le maître-autel de l'église Saint-Maurice : les

échevins de la ville, qui avaient en 1360 emprunté de l'argent à la fabrique de cette église, payèrent, en acompte, une somme de vingt-quatre livres dix sous cinq deniers. Ce travail, comme le dit M. Houdoy, semble avoir été une œuvre d'art d'une grande importance; il est probable qu'un procès-verbal du seizième siècle où se trouve décrite une table d'autel à quatre panneaux « de platte pointure » avec bordures de vermillon semées de fleurettes d'or mat, concerne l'ouvrage éxecuté par Pierre de Sainte-Catherine (1). Il est en conséquence permis de supposer que ce peintre a été un artiste, dans le sens que nous attachons aujourd'hui à ce mot, et non un simple peintre décorateur.

Au sujet de l'église Sainte-Catherine, les Archives départementales du Nord possèdent un inventaire de la fabrique de cette église rédigé en 1386, à la suite duquel sont mentionnées les dépenses faites en cette même année. Parmi les dépenses, on trouve douze livres pour un drap de haute lice placé sous le Crucifix le jeudi-saint, soixante-six sous payés à Jacques Aspois pour la réfection des verrières de l'église, et diverses sommes pour la croix Sainte-Catherine, élevée à l'endroit qui porte encore aujourd'hui ce nom, dont cinquante-huit livres et dix-sept sous pour la croix en elle-même, dix sous pour la peinture, avec trente-huit livres douze sous que Jean Mannin reçut pour peindre l'image de sainte Catherine auprès de cette croix et auxquelles on ajouta dix-huit sous, parce qu'il avait fait plus de travail qu'il ne le devait d'après la convention, et neuf sous qui furent donnés aux ouvriers dudit Jean. Il s'agit donc, dans cette dernière dépense, non d'un retable pour l'autel de l'église Sainte-Catherine, comme l'a pensé M. Houdoy, mais d'une croix monumentale, élevée dans un carrefour de cette paroisse. L'inventaire, auquel sont jointes les dépenses dont nous venons de parler, fait connaître le trésor de l'église Sainte-Catherine. Ce trésor possédait, outre les ornements sacerdotaux, les vases sacrés et les livres d'office qui se trouvaient nécessairement dans toutes les églises, une sorte de monstrance d'argent à cinq clochetons servant à porter le Saint-Sacrement,

(1) Houdoy, *Études artistiques*, Lille, 1877; p. 9.

un reliquaire d'argent à trois clochetons, deux autres reliquaires l'un à trois et l'autre à un clocheton, une statue de sainte Catherine en ivoire avec une épée d'argent, une statuette de saint Jean, une boîte d'argent en forme de ciboire, contenant un fragment de la Vraie Croix et placée au-dessus du maître-autel, le vase qui servait à porter le Saint-Sacrement aux malades et une image d'ivoire, un hanap d'argent à pied « pour abruver as ataux » (donner la communion sous l'espèce du vin aux grands fêtes), un ciborium au-dessus de l'autel avec des voiles tendus autour et d'autres voiles pour le carême, un drap de haute lice qui se plaçait sous le Crucifix le jour où l'on vénère la Croix.

Deux documents nous apprennent que l'église des Dominicains de Lille possédait aussi des livres et des objets d'art : l'un est une charte de 1232 par laquelle Gautier, évêque de Tournai, déclare qu'il a acheté de son argent les livres de ce couvent, et l'autre une charte de Jeanne, comtesse de Flandre, en date du 29 novembre 1244, donnant au même monastère sa Vierge d'ivoire avec les reliquaires et les reliques qui y sont attachés, en ajoutant toutefois qu'elle conservera cette image jusqu'au moment de sa mort.

De la collégiale Saint-Pierre, qui était en quelque sorte le centre intellectuel de la ville de Lille, il reste assez de documents pour que nous puissions constater l'existence d'un mouvement artistisque antérieur au quinzième siècle.

Au sujet de la décoration monumentale de l'édifice, les mentions sont peu nombreuses. Une charte de mai 1230 fait connaître que plusieurs autels, celui de Saint-Jean et celui de Saint-Nicolas, étaient décorés de peintures, qui avaient été exécutées à l'aide d'une somme de vingt livres donnée par Roger, châtelain de Lille; en 1366, peu de temps après l'incendie qui semble avoir détruit une grande partie de la collégiale, Jean Marissal, Jean de Menneville et Jacques Bonnechose firent un pilier derrière l'autel Saint-Nicolas et en 1369, Jean le Chiboleur exécuta des ouvrages de sculpture au parvis du portail, qui fut peint par Pierre de Roncq; de 1387 à 1391, d'importants

travaux en maçonnerie, en pierres blanches et en grès se firent aux contreforts et aux arcs-boutants.

Un inventaire du trésor rédigé en 1397 et une série presque complète de comptes de la fabrique permettent de parler, avec plus de précision et de détails, des objets d'orfèvrerie et d'ivoire, des ornements et des livres que possédait la collégiale. Voici les principales richesses de ce trésor, que nous croyons devoir mentionner, outre le précieux reliquaire de la Vraie Croix rapporté de l'Orient dont nous parlerons plus loin : une statuette du patron de l'église, saint Pierre, qui était estimée trente francs ; cinq reliquaires ou vases en argent doré désignés sous le nom de « coupes, » avec clochetons, colonnettes, gargouilles et statuettes, dont l'un avait été donné en mai 1230 par le châtelain Roger ; la châsse en argent doré de saint Eubert, le patron de Lille, qui paraît avoir été faite en 1229 lors de la translation des reliques de ce saint ; deux autres châsses avec clochetons ; un petit reliquaire de saint Quentin à un clocheton ; une image de la Vierge d'argent doré ; deux bras d'argent, l'un de saint Donatien et l'autre de saint Macaire, exécutés en mai 1230 aux frais du châtelain Roger et restaurés en 1367-1368 par l'orfèvre de Lille, Nicolas Brisebourg ; un petit coffre de cuivre doré et émaillé, qui était sans doute une petite châsse d'œuvre de Limoges ; un coffret de jais où était une maille de la chaîne de saint Pierre et un petit coffret d'ivoire ; la grande châsse de cuivre de Notre-Dame, ornée de contreforts et de clochetons, qui offrait en avant un Crucifix, avec une Annonciation en métal précieux ; une statue de saint Pierre en argent, et une autre statue de la Vierge tenant l'Enfant-Jésus en ivoire, dont la peinture et les couronnes furent restaurées en 1337 et en 1341 par Jean de Sainte-Catherine et sa sœur Marie de Sainte-Catherine, et en 1370 par l'orfèvre Nicolas Brisebourg ; deux croix, l'une de cristal et l'autre d'argent doré ; trois textes de l'Évangile et des Épîtres recouverts d'argent, dont l'un offrait un crucifiement avec la Vierge et saint Jean en argent sur fond de cuivre ; un hanap d'argent doré à pied ; une coupe d'argent doré, provenant de Guillaume Simon ; trois cornets d'ivoire, dont deux cerclés d'argent ; la coupe d'argent doré, suspendue au-dessus du grand autel, dans laquelle était conservée la réserve eucharistique et qui avait été donnée en 1230 par le châtelain Roger ; et grand nombre d'autres objets en métal précieux,

calices, croix, plateaux, vases et burettes, encensoirs, bourdons que portaient les chantres quand ils étaient au chœur.

Nous sommes porté à croire qu'il y avait, dès 1377, un retable à volets à l'autel de Notre-Dame de la Treille, puisqu'à cette date sept sous sont payés pour restaurer un feuillet d'un tableau de cet autel. Les tableaux sont encore assez rares en 1397 pour mériter une mention spéciale : la collégiale en possédait trois, l'un représentant le Crucifiement, désigné par les mots « Nostre Seigneur mis à l'estaque avec II truans, » et les deux autres par les mots « II taveliaus a diademes, lesquelz donna sire Jehan de Wluaing, » ce qui semble indiquer des tableaux dont les diadèmes étaient en métal précieux.

Comme dans toutes les collégiales, les chapes étaient nombreuses : l'inventaire de 1397 en mentionne cinquante-deux, parmi lesquelles nous nous contenterons de citer une « cape d'or que donna messire de Panpelune, » une chape de velours rouge à agrafe émailliée représentant le couronnement de la Vierge, donnée par Sohier Delebecque, prévôt de Saint-Donat, et une « cappe de vermeil samit, ouvrée de broudure de plusieurs ymages de saint Pierre et de roses d'or, fourré de verd cendal, a le quelle ha I tassiel d'argent a une ymage d'or. » La troisième partie de l'inventaire de 1397 est consacrée aux livres que possédait la collégiale : ce catalogue, rédigé avec soin, indiquant les signes récognitifs que portaient les livres, et parfois leur reliure et la place qu'ils occupaient dans le chœur, montre, ainsi que les comptes dont nous allons parler, tout le soin dont les chanoines de Saint-Pierre entouraient leur bibliothèque.

Ces comptes abondent en mentions curieuses. Au sujet des travaux relatifs aux livres, nous trouvons, en 1331-1332, maître Jean de Coutil qui enlumine l'office de la Conception de la sainte Vierge, dont un scribe du nom d'Augustin avait tracé la notation musicale; en 1341-1342, Renaud, qui écrit les mémoires des défunts dans le martyrologe, deux calendriers et plusieurs autres travaux, et Jean Ségard qui enlumine un graduel, les deux calendriers, le martyrologe, la table attachée au cierge pascal et d'autres livres reliés par Jacques Portinghiel; en 1347-1348, le même relieur et le même enlumineur pour divers autres travaux; en

1358-1359, Gilles de Vertin qui écrit et enlumine sur parchemin le canon de la messe; en 1367-1368, encore Jacques Portinghiel et le scribe Jean Clerbus qui corrige et écrit un missel; en 1373-1374, encore Jean Clerbus pour un antiphonaire et Pierre de Lomme (De Ulmo) pour l'enluminure du tableau du cierge pascal écrit par le clerc de Notre-Dame de la Treille; en 1374-1375, Jean Brequet qui s'occupe de restaurer les couvertures d'argent des livres du chœur; en 1377-1378, maître Pierre de Lomme encore pour l'enluminure du tableau du cierge pascal et un relieur du nom de Lambin pour recouvrir et recoler un antiphonaire et y mettre des fermoirs en cuir; et en 1400-1401, Jean Le Per qui relie un texte de l'Évangile, dont la couverture en argent avait été réparée par un orfèvre.

Il est souvent question, dans les comptes, de l'ornementation du mobilier et de divers objets qui se trouvaient dans la collégiale. Les comptes de 1306-1307, 1318-1319, 1331-1332, 1377-1378 nous apprennent qu'un ciborium en étoffes, désigné à Lille, comme dans les autres villes, sous le nom de « cincellarium, chincelier, » se trouvait au maître-autel, et que cet autel, était entouré de courtines parfois en étoffes précieuses et parfois peintes ou brodées d'images et d'ornements divers. Dès 1377-1378, la collégiale possédait des draps de haute lice depuis assez de temps pour qu'il fut nécessaire de les ressarcir en plusieurs endroits, ainsi que l'indique la mention suivante : « pour resarcir les draps de haute lice V pièces, L sols. » En 1331-1332, 1341-1342 il est parlé du crucifix de l'église, devant lequel était suspendue une lampe qui fut sculptée par Jean de Sainte-Catherine et peinte par Marie, sœur dudit Jean ; Marie décora aussi de peintures une statue de saint Pierre, la paroi de l'autel de Saint-Nicolas et le crucifix de la chapelle de Saint-Denis, et en outre la châsse où se trouvaient des Véroniques, c'est-à-dire sans doute, comme nous l'avons déjà dit, une suite de bustes offrant l'image du Christ dans lesquels étaient renfermées des reliques et qui étaient recouverts de voiles tendus à l'aide de verges en métal et d'anneaux (1).

(1) M. Reusens, dans son *Archéologie chretienne*, t. II, p. 267, parle de bustes de cette sorte. — Les retables étaient couverts de parements ou cachés par des voiles pendant le carême ; pour ces parements et ces voiles, il fallait les verges et les *vrevilles* (anneaux) dont parle le compte de Saint-Pierre de Lille.

Le compte de 1341-1342 nous apprend que, dans le revestiaire de la sacristie, Jean le Chiboleur avait été chargé de sculpter une niche, sous laquelle était placé un bréviaire, sans doute attaché par une chaîne, à l'usage des chanoines et du clergé de l'église; nous voyons en outre qu'en 1370 le même sculpteur reçut quarante-trois livres trois sous pour faire un pupitre dont l'aigle, ouvrage de Jacques Le Fèvre, fut décorée de peintures, et qu'en 1380-1381 il exécuta d'autres travaux dans le chœur et aux armoires du revestiaire. Parmi les orfèvres, qui sont nombreux, nous nous contenterons de citer Jacques l'orfèvre en 1331-1332, Jacques Moysel, qui en 1341-1342 et en 1347-1348 répare plusieurs calices, plateaux et candélabres; Jacques Le Cerf, qui en 1357-1358 et en 1363-1364 travaille à divers objets parmi lesquels la chaîne de la coupe dans laquelle la réserve eucharistique était suspendue au-dessus du maître-autel et une pyxide d'ivoire; Henri l'orfèvre, qui exécute en 1358-1359 des travaux de même nature, peut-être le même que Henri Le Coustre, qui en 1368 travaille au reliquaire de saint Blaise; Nicolas Brisebourg, qui, de 1367 à 1382, est chargé de remettre en état les couvertures d'argent des textes des Évangiles et les bras de saint Donatien et de saint Macaire à la grande châsse de Notre-Dame; Jean de Rumes, orfèvre de Tournai, qui fit en 1384-1385 le joyau que M. le prévôt de Saint-Donat offrit à la collégiale; et Jacques Dubois, qui en 1385-1386 et en 1391-1392 exécuta des travaux à la châsse de Notre-Dame et à la monstrance dans laquelle, le jour de la fête du Saint-Sacrement, on portait la sainte hostie à travers la ville.

Après avoir mentionné, au point de vue de la curiosité, des travaux exécutés en 1306 aux peignes de buis du revestiaire, en 1357-1358 et en 1377-1378 les pommes d'airain à cercle de fer, dans lesquelles on renfermait l'eau chaude servant à réchauffer les mains du célébrant durant les grands froids, et la peinture des nuages qui dérobaient le Sauveur, montant aux cieux le jour de l'Ascension, nous rappellerons que, dans presque tous les comptes, il est question des verriers : Henri de Gand travaille en 1321-1322 à la verrière de l'évêque de Tournai, en 1332-1333 à celle de saint Michel et jusqu'en 1342-1343 à la réparation de toutes les fenêtres; Pierre le verrier, sans doute Pierre de Gand, reçoit de 1340 à 1384 une pension annuelle pour

les travaux opérés aux verrières ; il a pour successeurs en 1385 Jacques Blakierne, de 1387 à 1398 Jacques Aspois qui, outre les travaux ordinaires de l'année, pose des panneaux aux chapelles de la paroisse, de Saint-Pierre et de Saint-Nicolas ainsi qu'au revestiaire, et, de 1399 à 1401, Thierri le verrier.

LA COLLÉGIALE Saint-Pierre fut redevable, à divers comtes, seigneurs et dignitaires ecclésiastiques, de plusieurs objets précieux et de sépultures monumentales que l'histoire de l'art doit mentionner. En mai 1230, le châtelain de Lille, Roger IV, dont nous avons déjà cité le nom, lui offrit une coupe d'or pour y renfermer la réserve eucharistique, cinquante livres pour en faire un calice d'or que le chapitre ne pouvait vendre qu'en cas de famine afin de secourir les pauvres, dix livres pour l'autel de Saint-Jean et autant pour l'autel d'en haut, afin d'orner ces autels de peintures, deux reliquaires en forme de bras pour les ossements de saint Donatien et de saint Macaire, deux phylactères, un coffret doré où furent renfermées diverses reliques et un crucifix. En 1294, Godefroy de Landry, chanoine de la collégiale, mentionne dans son testament, outre divers dons de livres et de hanaps d'argent et de madre faits à son neveu et à ses exécuteurs testamentaires, des livres pour la fabrique de Notre-Dame de la Treille, quarante sous pour les enfants des écoles de Saint-Pierre, et une maison dont le produit sera consacré à lui faire une belle pierre sépulcrale du prix d'environ huit livres parisis, qui sera placée dans la collégiale près de celle de Jean de « Secusia » et sur laquelle on inscrira le distique suivant :

> **Sum quod eris, quod es ipse fui ; metamorphosis ista**
> **Mundanis rebus subdere colla vetat.**

Vers 1300, un autre chanoine de la même collégiale, Jean « Makiaus, » donne en legs dans son testament, avec divers hanaps d'argent et objets précieux répartis entre les membres de sa famille et ses amis, cent sous pour son « milleur joiel » à l'église Saint-Pierre et dix livres pour « une lampe ardant perpétuelment devant le ymagene de le Magdelaine. »

Le chanoine Louis Lucas, qui mourut en 1380, avait fait élever, auprès des orgues, à son frère Jean Lucas, une lame de cuivre sur laquelle il était représenté à genoux les mains jointes et où se lisaient les vers qui suivent :

Memore que sire Loys
Lucas fist cy faire jadis
Ceste figure cy présente
Qui Jehan Lucas représente
Sein frère, et quand il s'ordena
Sen an de grace abandonna (1)
Pour son obit chascun an faire.
Homs estoit de tres biel affaire
Attendans prouvence par don :
Dix li face à l'âme pardon.
Amen.

Il plust au Roy du firmament
Que Loys Lucas fermement
Fesist (fenist) ainsi que me ramembre,
XIII jours du mois décembre
En l'an IIII^{xx} mil trois cens
Et fu canonnes de chéens
Et aussi de Lens en Artois ;
Definna larghes et courtois ;
Par devant cest marbriel fu mis,
Dieu li soit a sen ame amis.
Amen.

Dans le chœur se voyait le tombeau du comte de Flandre Baudouin de Lille, fondateur de la collégiale. Ce tombeau a disparu depuis longtemps ; mais nous pouvons en donner la description d'après un dessin du recueil de Succa. Baudouin était représenté les mains jointes, avec des cheveux longs retenus sur le front par un diadème formé d'un simple cercle ;

(1) Ainsi que le rappelle Millin, à qui nous empruntons cette épitaphe, les mots quand il *s'ordena* signifient *quand il mourut*, et par *an de grace* il faut entendre les revenus de l'année qui suivait la mort d'un chanoine, revenus qui n'étaient pas donnés à son successeur.

il était armé de toutes pièces et portait un poignard et une épée avec un bouclier aux armes de Flandre ancien ; la tête était posée sur un coussin et les pieds sur un lion. Le chapelain du comte était aussi représenté assis à ses pieds, au bas de la tombe. Succa a écrit sous son dessin : « Au mitan du chœurs (de Saint-Pierre) se représente ceste figure ainsy sur une tombe de troix pieds de hault, et son chappelyn est assis en bas de la tombe à ses pieds, et l'inscription de la tombe dist ainsy : Chy gist très haus, très noble et très poissans prinches Baudewins li Débonnaires, jadis conte de Flandres, li onzieme, qui funda ceste église et trespassa l'an de grace 1067. Dites un *Pater noster* pour l'âme (1). »

Louis de Male, qui avait très probablement fait exécuter ce tombeau vers le milieu du quatorzième siècle, avait choisi comme lieu de sa propre sépulture la chapelle de Notre-Dame de la Treille en la même collégiale. Le sculpteur de Valenciennes, André Beauneveu, avait travaillé à cette tombe ; mais Philippe-le-Hardi, gendre de Louis de Male, et Marguerite, sa fille, se contentèrent des splendides obsèques et du riche catafalque provisoire qu'ils lui avaient faits, et c'est seulement au quinzième siècle qu'une sépulture monumentale lui fut élevée dans la chapelle de Notre-Dame de la Treille par ordre du duc Philippe-le-Bon.

Millin, à qui nous avons emprunté l'épitaphe du chanoine Jean Lucas, a relevé aussi le dessin de deux objets d'orfèvrerie qui se trouvaient encore, au moment de la Révolution, dans le trésor de la collégiale Saint-Pierre ; le premier est l'une de ces cornes en ivoire, dont il est parlé dans l'inventaire de 1397 et où l'on voit des cercles en métal avec un ange ailé ; le second est un gracieux édicule formé de quatre colonnettes soutenant trois arcades ogivales trilobées avec tympans triangulaires, au-dessus desquels s'élève un clocheton qui est terminé par un cabochon ; entre les quatre colonnettes se trouve la Vierge tenant dans ses bras l'Enfant-Jésus ; quatre panneaux mobiles, décorés de dessins, pouvaient, lorsqu'ils étaient fermés, recouvrir la statue ; le piédestal, qui est carré et orné de filigranes et de cabochons,

(1) Bibliothèque royale de Bruxelles. Recueil de dessins fait par Antoine de Succa, fol. 77.

est soutenu par quatre lions. C'est un gracieux spécimen de l'art du treizième siècle (1).

PLUSIEURS objets d'art, encore aujourd'hui conservés à Lille ou dans les localités qui environnent cette ville, méritent une description toute spéciale. Nous signalerons en premier lieu, dans l'église actuelle de Saint-Étienne, un reliquaire byzantin de la Vraie Croix, dont nous pouvons, d'après d'anciennes mentions, faire connaître le caractère primitif, qu'une restauration moderne lui a complètement enlevé. Vers 1206, Gautier de Courtrai, chancelier de Baudouin, empereur de Constantinople, avait donné à la collégiale Saint-Pierre de Lille un fragment très considérable de la Vraie Croix : cette relique insigne se trouvait autrefois dans un triptyque de cuivre offrant deux volets mobiles, recouvert d'or à l'intérieur et d'argent à l'extérieur et orné d'un grand nombre de pierres précieuses : la forme de ce reliquaire, qui rappelle celle de plusieurs objets d'origine orientale dont M. Darcel a donné le dessin et la description dans son travail sur les *Bronzes et l'orfèvrerie du moyen-âge* (2), la présence d'une monnaie grecque attachée à cet objet, les inscriptions Η ΣΤΑΥΡΟΣΙΣ et ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ qui se trouvaient sur les volets mobiles ou étaient représentés le Crucifiement et la Résurrection, tout semble confirmer l'assertion de Buzelin et d'Arnould de Raisse (Rayssius), qui disent, après avoir décrit ce reliquaire *de visu*, que c'était un travail byzantin. Comme le reliquaire de Jaucourt, aussi reproduit par M. Darcel, il était supporté par un pied en argent : plus tard le chanoine Jean de Carnin, doyen du chapitre, fit placer sur le socle de ce pied une très belle statue de saint Jean l'Évangéliste en argent. Dans l'inventaire de 1397, ce reliquaire est désigné de la manière suivante : « Li Vraie Crois est estimée a deux cens francs en argent et en fin or et en pierres, sans le bos de li Crois, avec II grans aniaus. »

(1) Millin, *Antiquites nationales*, Paris, 1790-1798; t. II, p. 74.

(2) *Annales archeologiques*, t. XIX, p. 20, 45 et 46.



VI.

POLYPTYQUE EN IVOIRE DU XIVe SIÈCLE

Groupe en ivoire avec quatre volets mobiles, d'une hauteur de 0,46. Œuvre de l'École flamande du quatorzième siècle, faisant partie de la collection de M. Ozenfant-Scrive, de Lille.

Le groupe central présente une Vierge en ronde bosse, dont la robe et le manteau sont décorés de fleurs et d'arabesques rouges avec l'ivoire pour fond : c'est une ornementation pleine de goût et de sobriété. La Vierge porte sur son bras droit l'Enfant Jésus, qui est vêtu d'une robe blanche et d'un manteau doré. De la main gauche, elle tient une fleur qu'elle présente à son divin Fils, en lui souriant doucement. Le type est flamand ; il manque d'élévation. Les quatre volets mobiles offrent diverses scènes : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Bergers et celle des Mages, la Présentation au Temple ; ils sont surmontés de quatre anges portant des encensoirs et des couronnes. La décoration n'y est pas inférieure à celle du groupe principal ; le talent du sculpteur s'y révèle avec autant de vérité et peut-être plus de finesse.

P. 187

VI.

POLYPTYQUE EN IVOIRE DU XIV[e] SIÈCLE.

Groupe en ivoire avec quatre volets mobiles, d'une hauteur de 0,40. Œuvre de l'École flamande du quatorzième siècle, faisant partie de la collection de M. Ozenfant-Scrive, de Lille.

Le groupe central présente une Vierge en ronde bosse, dont la robe et le manteau sont décorés de fleurs et d'arabesques rouges avec l'ivoire pour fond : c'est une ornementation pleine de goût et de sobriété, La Vierge porte sur son bras droit l'Enfant-Jésus, qui est vêtu d'une robe blanche et d'un manteau doré. De la main gauche, elle tient une fleur qu'elle présente à son divin Fils, en lui souriant doucement. Le type est flamand ; il manque d'élévation. Les quatre volets mobiles offrent diverses scènes : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Bergers et celle des Mages, la Présentation au Temple ; ils sont surmontés de quatre anges portant des encensoirs et des couronnes. La décoration n'y est pas inférieure à celle du groupe principal ; le talent du sculpteur s'y révèle avec autant de vérité et peut-être plus de finesse.

P. 187.

Deux autres objets, qui se trouvent aujourd'hui à Lille, peuvent aussi donner une idée de l'art au treizième et au quatorzième siècle : c'est le polyptyque en ivoire de M. Ozenfant et l'encensoir légué au musée par M. Benvignat. L'ivoire de la collection de M. Ozenfant présente une Vierge en ronde bosse, portant l'Enfant-Jésus, abritée sous un dais et entourée de quatre volets qui l'enveloppent lorsqu'ils sont fermés. Ces volets, terminés à leur partie supérieure par des frontons aigus qui s'ajustent sous les rampants du dais central, sont divisés en trois registres où sont figurées en bas-reliefs plusieurs scènes de l'Enfance du Sauveur. La couleur intervient assez importante, mais cependant avec discrétion, dans cette œuvre du ciseau. Les carnations sont peintes; la robe de la Vierge est couverte de fleurs pourpres avivées par un vernis brillant; le manteau est décoré d'orfrois d'or. Les figures des bas-reliefs s'enlèvent sur un fond bleu. C'est une œuvre de la seconde moitié du treizième ou du quatorzième siècle (1).

« Nabuchodonosor jeta dans la fournaise de Babylone, trois jeunes Hébreux dont il voulait offrir les chairs ardentes à son idole; mais un ange descendit du Ciel et préserva de la mort les trois enfants qui entonnèrent alors le célèbre cantique *Benedicite*, dont les accents montèrent comme une vapeur odorante jusqu'au trône du vrai Dieu. Ainsi s'est fait l'encensoir des trois Enfants dans la fournaise, le plus bel encensoir qu'on ait encore rencontré jusqu'à présent. » C'est en ces termes que M. Darcel commence les lignes qu'il a consacrées, dans son travail sur les *Bronzes et orfèvreries du moyen-âge* à l'encensoir connu sous le nom d'*encensoir de Lille*. Ce délicieux objet d'art est en cuivre jaune fondu et ciselé; il est à trois chaînes et à trois compartiments, pour rappeler, comme le disent Innocent III et Durand, l'union du corps du Christ à l'âme, de la divinité au corps, et de la divinité à l'âme (2). Dans le bas, au pied, on trouve l'ornementation

(1) Nous avons emprunté cette description à M. Darcel, *Gazette des Beaux-Arts*, année 1875; p. 28. Un autre polyptyque en ivoire, à peu près de la même date et de la même importance, se trouve à Lille dans la collection de M. Planquart; la collection de Vicq, si généreusement donnée au musée de Lille, offre aussi un très remarquable triptyque du treizième siècle.

(2) Innocentii III, *De sacro altaris mysterio*, lib. II, cap. XVII.

géométrique, une rose à six lobes, sur le centre de la cassolette et sur le couvercle la végétation et les animaux représentés par des rinceaux, des griffons et des oiseaux fantastiques, et plus haut sur la calotte du couvercle l'ange représenté par un esprit céleste, calme et fier, tenant en ses mains un objet circulaire figurant le sceau de Dieu et ayant à ses pieds les trois enfants, Ananias, Mizael et Azarias, qui invitent la nature tout entière à bénir le Seigneur et font monter leur admirable cantique et leur prière vers le Ciel, comme l'encens en présence du Seigneur. Rien de plus poétique, de plus élevé et de plus profondément symbolique, comme idée, rien de plus gracieux, au point de vue artistique, que l'ensemble et les détails de cet encensoir. Celui qui l'avait ciselé avait parfaitement compris la pensée de l'Église, qui compare souvent l'encens à la prière et entoure de parfums bénis la dépouille des morts. En effet, il a fait graver sur le double cercle qui sert de charnière au centre de l'encensoir les trois vers suivants :

> ✠ Hoc ego, Reinerus, do signum, quid michi vestris
> Exequias similes debetis morte potito,
> Et reor esse preces vestras timiamata Christo.

« Moi, Renier, je vous donne cet encensoir : il vous rappellera, que vous me devez, après ma mort, des obsèques où brûleront des parfums : vos prières seront, je le sais, un encens qui montera jusqu'au Christ. » Le prêtre, le moine Reinerus, dit M. Didron, s'adresse à ses frères et leur demande, en retour de ce présent, des prières après sa mort. Qu'était ce Reinerus? Nous ne le savons pas, et nous ne le saurons sans doute jamais?

APRÈS avoir rappelé qu'il y avait à l'abbaye de Cysoing, vers la fin du treizième siècle, un grand nombre de hanaps et de vases d'argent ouvragés qui furent vendus pour subvenir aux besoins du couvent, nous appellerons l'attention de nos lecteurs sur la collégiale de Seclin, sur les tombeaux des abbayes de Marquette et de Loos et sur des objets d'art conservés dans les églises de plusieurs localités de la châtellenie

de Lille. Saint Piat, l'un des premiers apôtres de la Gaule-Belgique, est honoré à Seclin depuis les origines du christianisme en cette contrée. Saint Ouen, qui vivait vers le milieu du septième siècle, rapporte que saint Éloi parvint, à la suite de longues recherches, à retrouver les restes de ce saint martyr, et qu'il les renferma dans une châsse ornée d'or, d'argent et de pierres précieuses. Cette châsse a disparu ainsi que celle contenant la tête de saint Piat, pour l'ornementation de laquelle Roger, châtelain de Lille, avait donné, entre 1143 et 1146, tout ce qu'il avait de joyaux et de vases d'or et d'argent; mais, dans la crypte de l'église de Seclin, on voit encore aujourd'hui le tombeau du saint, formé d'un caveau en pierres blanches ouvert d'un côté, qui offre plusieurs supports, dont l'un est une petite colonne avec chapiteau à crochets accusant le douzième siècle. Au-dessus du tombeau, est placée une pierre bleue longue de 2m75 et large de 1m50, sur laquelle est gravée au trait l'image de saint Piat; le saint est représenté couché, tenant dans la main la partie supérieure de sa tête, souvenir de son martyre; il porte la chasuble et l'étole; et, au milieu d'ornements de l'époque de transition entre le roman et le gothique servant d'encadrement à cette image, on voit une main venant toucher la tête du saint à l'endroit où il fut blessé. Le caractère de cette sculpture, la forme des ornements sacerdotaux que porte saint Piat et l'encadrement architectural qui l'entoure ne permettent pas de faire remonter ce monument plus haut que la période de transition : il peut dater de 1143, époque à laquelle eut lieu une visite des reliques de saint Piat. Les chapelles absidales qui rayonnent autour du chœur de l'église de Seclin offrent encore aujourd'hui des fenêtres dont l'ogive est du style le plus pur du treizième siècle; malheureusement plus haut, à l'endroit où se trouvait jadis un chœur gothique, soutenu par une forêt de contre-forts et d'arcs-boutants, on voit maintenant une construction du dix-huitième siècle. Au-dessus du portail s'ouvre une curieuse fenêtre ogivale, à plusieurs compartiments, dont les meneaux accusent la fin du quatorzième siècle et qui est effectivement indiquée dans les comptes de la collégiale de Saint-Piat de 1397 à 1401 sous le nom de « haute verrière de l'entrée de l'Église. » En opérant des travaux de restauration dans la chapelle du transept de cette collégiale à droite, on

vient de trouver, sous des décombres, une curieuse pierre sépulcrale du commencement du douzième siècle. Aux deux extrémités de cette pierre sont sculptées deux colonnes à chapiteaux romans qui portent un arc double en plein cintre, sur lequel on lit l'inscription suivante en lettres capitales dont plusieurs sont entrelacées : ANNO AB INCARNATIONE DÑI M° C° IX° ET VI ID. FEBRUARII, FERIA VI, OBIIT GOZEWINVS HANNEHARS (1). Entre les colonnes se trouvaient plusieurs médaillons circulaires, dont le seul qui est à demi conservé, montre un aigle d'un très beau caractère tenant entre ses serres une sorte de livre sur lequel on lit I H S. Malgré son état fruste, cette pierre est l'un des curieux monuments de l'art de la sculpture dans le nord de la France. La collégiale de Seclin, possédait au treizième siècle un trésor offrant des objets d'art, puisqu'en date d'octobre 1297, le roi de France, Philippe-le-Bel, ordonna à ses baillis de faire rendre à cette collégiale les reliques, les châsses, les cloches, les calices et les ornements qui avaient été enlevés par ses troupes lors du sac de la ville.

L'ÉGLISE de l'abbaye de Marquette, qui était située à peu de distance de Lille, offrait plusieurs sépultures monumentales. Presque au milieu du chœur des religieuses s'élevait un tombeau de marbre noir et de marbre blanc, avec la statue de Fernand, comte de Flandre, mort en 1233. La comtesse Jeanne, son épouse, qui avait fait élever ce tombeau, fut aussi enterrée à Marquette, dans le chœur, sous un riche mausolée, surmonté de son effigie et offrant sur ses faces diverses statuettes en ronde bosse qui furent brisées par les hérétiques lorsqu'ils pillèrent l'abbaye en 1566. La sépulture de Guillaume de Dampierre et de sa femme se voyait aussi à Marquette, dans la chapelle de Saint-Jean-l'Évangéliste : ce tombeau, en marbre noir, était recouvert d'une large pierre sur laquelle reposait, sous un dais finement sculpté, les deux statues en ronde bosse

(1) En copiant l'inscription nous avons lu *VI idus februarii* et *feria VI*. Il y a eu erreur dans la lecture que nous avons faite de ces dates, qui sont en mauvais état, ou de la part de celui qui a gravé ces chiffres. En effet le six des ides de février 1110 correspond au mardi huit, *feria* III ; le trois des ides de février correspondrait au vendredi onze, *feria VI*. Il faut donc lire VI d'un côté et III de l'autre.

de Guillaume et de sa femme; autour du sarcophage on pouvait encore reconnaître, au dix-septième siècle, les trois personnes de la Sainte-Trinité et les Apôtres dont les hérétiques avaient brisé les têtes. Dans l'église se trouvaient aussi, au dix-huitième siècle, la pierre sépulcrale de l'abbesse Claire de Ronne, morte le 13 juillet 1388, sur laquelle étaient gravées ses armes et une image de sainte Anne, celle de Marguerite d'Antoing, décédée le 6 septembre de la même année, et celles de trois autres religieuses mortes vers le même temps. En 1694, six autres pierres tumulaires du quatorzième siècle furent retrouvées à l'occasion de travaux opérés dans les jardins du monastère (1).

Dans l'église de l'abbaye de Loos, qui était aussi très rapprochée de Lille, s'étaient fait enterrer plusieurs châtelains de cette ville. Un savant religieux de ce couvent, dom Ignace Delefosse, a laissé une histoire manuscrite dans laquelle on trouve, au sujet de leurs tombeaux et de plusieurs autres, de curieux détails : « Dès que notre grande église et les autres lieux réguliers furent bâtis, plusieurs personnes de qualité affectionnées à notre maison y choisirent leur sépulture. Les plus remarquables sont quatre châtelains de Lille, qui sont enterrez dans le cloître. Le premier de ces quatre châtelains est Roger.... L'on voit, dans le cloître septentrionale, à côté de la porte, un tombeau qui pourroit bien estre le sien, parce que les trois autres (tombeaux des châtelains) sont de suitte avec celuy-là et assez semblables quant à la structure.... Guillaume, frère de Roger, est assurément enterré dans le cloître de l'abbaye, à droite de l'église. L'on voit encore sa tombe avec son effigie, où il est représenté en habit de soudiacre et avec un fort long manipule au bras. Il porte à la main un livre fermé, qui est la marque de chanoine et de prévôt, par laquelle il avoit été mis en possession de son bénéfice.... son épitaphe est très simple et ne contient que ces mots : « Chi gist Willames, provost de Lisle et castelains; proiiez pour s'arme. Amen. » Jean, 4e du nom, succéda à Guillaume et fut enterré dans notre cloître. Il est représenté armé de touttes pièces, à la manière de ce temps-là. Sa fille

(1) *Histoire de l'abbaye de Marquette* par F. Michel Gousselaire, manuscrit de la bibliothèque de Lille, nº 198, p. 21 et suiv. — Buzelin, *Gallo-Flandria*, Duaci, 1625; p. 475 et 476.

Élisabeth épousa Robert de Bazenghem qui fut enterré chez nous avec son épouse et l'on y voit encore leur pierre sépulcrale, avec cette inscription : « Chi gist monseigneur Robars, chevaliers. » Il est représenté armé de pied en cap, avec sa femme à son costé et un lion sous ses pieds(1). L'aîné des deux fils de Jean, châtelain, qui succéda à son père, est enterré dans notre cloître, auprès de luy, à la droite de la porte du chapitre, sous un mausolée, assez beau pour ce temps-là, où il est réprésenté tout armé. A la tête se voit son effigie en petit avec celle de sa femme, qui sont présentées au jugement de Dieu qui est assis dans le milieu, et aux pieds se lit son épitaphe et celle de Mahaut sa femme. Aux deux cotez, depuis le pavé du cloître jusqu'à la première pierre sépulcrale, qui est assez élevée, se voient, au dedans et au dehors du chapitre, les effigies de quattorze enfans qu'il eut d'elle. Mesire Gui de Flandre, fils naturel de Gui, conte de Flandre, avoit, par son testament, choisi sa sépulture dans l'église d'Arquinghem, où il est inhumé; mais il voulut nous donner son cœur(2), lequel fut mis dans la chapelle de Saint-Pierre, sous un tombeau élevé, au-dessus duquel fut placé la belle et grande pierre de 9 à 10 pieds de longueur avec épitaphe en lettres gothiques. Il y a encore beaucoup de personnes de qualités enterrés icy autrefois, de seigneurs de Wavrin, d'Englos, de Provins, de Bazenghem, de Langlé, etc Et il y avoit icy, dès le premier siècle de notre fondation, tant de grandes pierres sépulcrales, que l'on s'en est servi pour en faire les marches de deux escaliers du dortoir, où on les voyoit encore il n'y a pas plus de trente ans. Apparamment que ces pierres étaient touttes écaillées, lorsqu'on les a mises là, et que l'on n'y voioit plus rien : car autrement, il y auroit eu de

(1) Le religieux de Loos ajoute au sujet de ce tombeau les lignes qui suivent : « J'ay ouy dire de nos anciens que sa tombe, avec celles de plusieurs autres seigneurs de qualité, étoit élevée au tour du sanctuaire de nostre église, qu'on les avoit ôté à cause de l'embarras qu'elles y causoient et que l'on en avoit transporté les pierres sépulcrales, qui étoient au-dessus, dans le cloître où je les ai veues à plate terre, et d'où, par une faute impardonnable, on les a levées il n'y a pas plus de trente ans pour les mettre dans le préau où, étant exposé à la pluie et aux neiges, elles se sont tout écaillées, en sorte qu'on n'y peut presque plus rien lire, quoy qu'elles fussent encore lisibles quand on les y a mises. L'on auroit dû au moins, avant de les y mettre, en copier les inscriptions, puisque de pareils monuments font l'honneur d'une maison. »

(2) Archives départementales du Nord. Fonds de l'abbaye de Loos ; charte d'avril 1345, dans le cartulaire de cette abbaye.

l'inhumanité et même de l'ingratitude de les briser pour s'en servir à cet usage, puisqu'il est croiable qu'elles étoient de nos premiers bienfaitteurs dont on auroit dû conserver la mémoire en conservant leurs monumens (1). »

Il nous reste à parler, pour compléter l'histoire artistique de la contrée qui environne Lille, de plusieurs objets d'art curieux conservés dans les églises de Bousbecque, de la Bassée, de Sainghin-en-Mélantois, de Chéreng et d'Anstaing. Outre les grandes châsses affectant la forme d'une cathédrale comme celles de saint Géry de Cambrai et de saint Éleuthère de Tournai, on exposait sur les autels, au douzième et au treizième siècle, de petites châsses ayant la forme d'un coffret fermé par un couvercle en forme de toit à double pente. L'église de Bousbecque possède l'une de ces châsses. La monture en cuivre rouge doré date d'une restauration faite au quinzième siècle; mais les plats en émail vert-clair, garnis chacun de six disques en cuivre et entourés d'un ovale aussi en cuivre, sur lesquels se détachent les figures du Christ et de cinq apôtres, ciselées à basse taille, les faces en haut relief, avec les deux saints gravés aux extrémités, sont bien du treizième siècle et présentent un caractère plus riche que la plupart des autres objets du même genre (2)

La même église conserve une croix d'autel, probablement aussi de la même époque, ornée de nielles et de rinceaux en argent. Le Christ, en cuivre doré, est d'un très beau caractère. Le nimbe crucifère à fond niellé, qui entoure la tête, se détache au milieu d'un médaillon carré, décoré de pierreries et de branches de lierre ciselés à jour. Les médaillons des extrémités de la croix représentent, sur l'avers, les Évangélistes écrivant le texte sacré; sur l'envers, les ornements des médaillons sont perdus. Bien qu'elle ait souffert, la croix de Bousbecque offre de l'intérêt; elle est plus ancienne que les croix

(1) *Description de l'abbaye de Loos*, par le P. Ignace Delefosse, manuscrit de la bibliothèque de Lille; t. II, p. 147, 180 et 187.

(2) Lors de la restauration de cette châsse, on a tracé sous le monument l'inscription suivante : *En ceste fierte a de la sainte Vraie Crois et biaucoup d'autres dintes* (dignitates, reliques de saints). *Laquelle a faict reparrer noble home Gilles Gisselins. Proes pour lui.* Les Ghiselin ont été seigneurs de Bousbecque.

de même nature conservées à Bollezeele, Escaubecque, Sainghin-en-Mélantois et Steenbecque, autres localités de la Flandre française (1). Nous ne pouvons négliger de signaler encore la petite croix d'autel de la Bassée, qui est d'une grande élégance de forme et offre, sur l'envers, les symboles des Évangélistes et l'Agneau en émail; au nœud se lit l'inscription suivante : Cheste crois fist faire maistres Waubiers de Sin. Pries pour li.

Nous devons décrire avec plus de soin et de détails le reliquaire portatif cnser vé dans l'église de Sainghin-en-Mélantois, autre commune de la châtellenie de Lille. Ce reliquaire, qui est haut de 30 centimètres et large de 39, dont 21 pour la partie centrale, présente la forme d'un triptyque à volets mobiles pouvant se refermer. Il est en bois recouvert de cuivre doré. Les rebords, qui sont en argent, sont décorés de nielles d'une grande délicatesse, non moins remarquables que celles des croix de Clairmarais et de Wasnes-au-Bac et du reliquaire en forme de bras de l'église de Crespin. Au centre de la partie principale est la statue en argent doré de saint Nicolas, travail au repoussé d'une très fine exécution. Le saint porte la mitre et tient à la main une crosse avec volute à fleurons, comme la crosse de Maubeuge, désignée sous le nom de crosse de sainte Aldegonde, dont nous avons déjà parlé. Sur la poitrine de l'évêque se voit un petit quatrefeuilles, très bien ciselé, autour duquel on lit l'inscription suivante, tracée en caractères usités pour les sceaux : De S. Nicolao. Les creux de la statue sont remplis à l'aide de morceaux d'encens. Au-dessus du saint, dans la partie centrale du triptyque, est ciselé un ornement avec filigranes offrant cinq lobes, dans lequel se trouvaient les reliques indiquées par les inscriptions suivantes : ✠ De vestibus S. Marie. ✠ De spongia Domini. ✠ De vestibus Domini. ✠ De lancea Domini. ✠ De sepulcro Domini. A côté et au-dessus de la statue, sur un fond orné de feuilles de vignes et de grappes de raisin, formant de gracieux rinceaux, se détachent des quatrefeuilles dans lesquels étaient conservées les reliques des saints dont les noms suivent : De S. Jacobi ap. De S. Luca. De S. Mathei ap. De S. Bartholomeo ap. De S. Andrea.

(1) La châsse et la croix de Bousbecque ont été l'objet d'une étude détaillée dans un travail publié en 1861 par M. E. de Coussemaker, sous le titre : *Châsse et Croix de Bousbecque;* Lille, 1861.

De capite S. Joannis Baptiste. De S. Barnaba apost. Sancti Zacharie. De S. Simone apostolo. Marcelli pape. De sancto Stephano. De sepulcro Matris Domini. De S. Johanne martyre. De XL Martyribus. S. Philippi. Et enfin une légende où nous avons cru lire : De jungentibus. Sur le volet de droite, qui présente, comme le volet de gauche, des fleurs de lis de forme assez ancienne en des losanges autour desquels se déroulent des feuilles de vigne et des grappes de raisin, on lit : De sancti Cosma. De Pigasio (*sic*) martyre. De S. Jeronimi presbyteri. De S. Dionisio Aripagna (*sic*). De S. Damiano. De S. Cristoforo, martyre. De capite sancti Clementis martyris. Sanctorum Innocentium. De pannis bis (beatissimi ?) Francisci. De sanguine sancti Demetrii, De sancto Lauro martyre. Dens S. Flori militis. De sancti Leodegarii. Et sur le volet de gauche : De Blasio martyre. De S. Lucia virgine. De S. Stephano protomartyre. De sancto Sebastiano. De capite Scolastice. De S. Eustachie. De capite S. Georgii, martyris. Anastasie virginis. De portis areis (æreis). De S. Joanne Chrisostomo. Margarete V. De capillis B. Elisabet. S. Agat. V. M. La première inscription porte Mense M. Ce reliquaire, aussi remarquable par la finesse du travail que par la rareté de la forme qu'il affecte, a peut-être été fait pour l'église de Sainghin, dont le patron est saint Nicolas. Nous croyons qu'il date du commencement du quatorzième siècle.

Les monuments qu'offrent l'église de Chéreng et celle d'Anstaing sont des objets sculptés. L'attention des archéologues a déjà été appelé par M. Benvignat, ancien architecte de Lille, sur les fonts baptismaux de Chéreng. Ils sont en pierre noire d'Écaussines, d'une hauteur de $1^{m}05$ et de 0,98 de diamètre à l'extérieur de la cuve. Sur un fût cylindrique à base écrasée, formée d'une scotie et d'un seul boudin, et présentant aux quatre angles, comme griffes, de larges feuilles plates, qui sont des caractéristiques de la seconde moitié du douzième siècle, est posée la cuve baptismale. Les bords de cette cuve sont décorés de larges et gracieux entrelacs, s'épanouissant entre deux cordons décorés d'oves et rappelant les ornements des manuscrits de l'époque. Au milieu de ces entrelacs, aux quatre points qui correspondent aux griffes du socle, se détachent quatre têtes en ronde bosse : la forme des yeux, l'expression de la physionomie, les cheveux lisses et plats,

larges au-dessus des oreilles et coupés en brosse au-dessus du front, le caractère tout à la fois puissant et rude de l'ensemble, tout indique un travail de la période romane (1). Ce monument a été délivré de l'épais badigeon d'ocre jaune qui le déshonorait : il est aujourd'hui possible de l'apprécier.

L'Église d'Anstaing possède, encastrée dans une muraille à l'intérieur, une pierre commémorative d'un très beau caractère. Le dessin est tracé en creux : il offre, sous deux arcs en ogive accusant le commencement du quatorzième siècle, d'un côté la sainte Vierge avec l'Enfant-Jésus, de l'autre un prêtre agenouillé derrière lequel se tient saint Laurent, patron de la paroisse. Les ornements sacerdotaux et l'aube du prêtre, avec l'applique placée au bas de cette aube sur le devant, sont intéressants à étudier. Sous ces personnages, on lit en belles lettres gothiques, l'inscription suivante : « Chi devant ghist sires Brisses Li Rois, qui fu curés d'Anstaing, qui trespassa en l'an de grasse mil ccc. » C'est un curieux spécimen des nombreuses pierres commémoratives, qui étaient encastrées dans les murs des églises ; et, chose peu commune pour les bas-reliefs de ce genre, il est d'une conservation parfaite.

(1) *Bulletin de la Commission historique du departement du Nord*, t. I, p. 76 et t. II, p. 288.

CHAPITRE XI.

L'ART A DOUAI DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

L'art dans la vie privée des bourgeois : tentures ; mobilier ; bijoux ; vases d'or et d'argent ; monuments funéraires. — L'art à l'hôtel de ville. — Le Trésor de la collégiale Saint-Amé : ses reliquaires ; ses chapes et ornements ; ses verriers, ses miniaturistes, ses orfèvres, ses peintres et ses sculpteurs. — Le verre des Huit-Prêtres. — La miniature dans les abbayes de Saint-Amand, de Marchiennes et d'Anchin. — L'orfèvre Nicolas de Douai, moine d'Anchin.

LE 29 MAI 1301, le roi de France Philippe-le-Bel et son épouse Jeanne de Navarre faisaient leur entrée solennelle dans la ville de Bruges. Des estrades décorées de tapisseries et de peintures avaient été élevées dans les rues et sur les places publiques ; les bourgeois avaient orné leurs hôtels de tentures et de guirlandes ; une foule de dames se pressaient aux balcons des fenêtres de ces hôtels, non moins brillantes par la richesse de leurs atours et la magnificence de leurs joyaux que par l'éclat de leur beauté depuis longtemps proverbiale. La princesse de

Navarre fut blessée, dans son orgueil de femme, par ce faste; et elle ne put retenir, rapporte l'annaliste Meyer, cette jalouse exclamation : « Je croyais qu'il n'y avait qu'une seule reine en France, et j'en vois ici plus de six cents! »

Cette parole révèle tout ce qu'il y avait de richesse dans les familles bourgeoises de la ville de Bruges. Il en était de même dans les autres grandes cités industrielles de la Flandre, et tout spécialement à Douai. Nous en avons trouvé des preuves irrécusables, en extrayant, une à une, les mentions relatives aux objets d'art et de luxe, renfermées dans les innombrables testaments passés devant les échevins de Douai et conservés dans les archives de cette ville.

Du Douai moyen-âge, offrant l'aspect de ces vieux quartiers sombres et pittoresques qui se voient encore à Bruges, à Cologne et à Nuremberg, il ne reste rien aujourd'hui; les documents eux-mêmes sont presque muets à cet égard. Mais la curieuse série des testaments et des inventaires après décès nous permet de pénétrer dans les habitations des bourgeois de cette ville au quatorzième siècle et de nous faire une idée du caractère de leur ameublement.

Les salles de certains de ces hôtels étaient décorées de draps de haute lice en fils de soie et de laine, d'or et d'argent. Dès 1362-1363, à une époque où ces riches tentures semblent être encore assez rares, la veuve d'un bourgeois de Douai, Brie Mallet, possédait six coussins couverts d'ouvrages de haute lice dont elle fit don à la collégiale Saint-Amé. Plus tard, ces curieuses mentions se multiplient : en 1376, la femme d'un autre bourgeois, Simonne Painmouillet, laisse à sa petite fille douze coussins de haute lice et les « banquiers; » en 1381, Nicaise de Mons, veuve du bourgeois Jacques Pilate, lègue au couvent des Frères-Prêcheurs « six coussins de haulte liche et I bancquier de tel ouvraige, a faire parement en icelle église; » en 1386, Marie Chantemerle, veuve de Guillaume Crecque, et en 1391 Jean Panien parlent aussi de coussins de haute lice dans leurs testaments; et en

1397, le chanoine de Saint-Amé, Pierre Barré, fait don de « trois grans coussins de haulte liche a ung cherf attendant merchy. » Ces mentions prouvent que, dans la seconde moitié du quatorzième siècle, les riches bourgeois de Douai, se permettaient, comme les souverains, les seigneurs et les abbés, le luxe des tapisseries de haute lice, au moins pour leur ameublement.

Ordinairement, les tentures qui cachaient, dans les maisons des habitants de cette ville, la nudité des murailles, consistaient en toiles ou étoffes couvertes de peintures, représentant des sujets de piété et parfois des scènes mythologiques, des portraits, des feuillages; ces toiles et étoffes sont désignées dans les testaments, sous le nom de « draps points et de toiles pointes. » Le curieux inventaire d'Ailleaume d'Auberchicourt, marchand cirier de Douai, mentionne à la date du 23 septembre 1367, « I drap peinturé qui va contre la cheminée, VIII gros, et I drap peinturé de plusieurs images, II gros. » Six ans auparavant à la mort de Jean Lancry, autre bourgeois de Douai, on avait vendu douze sous « ung drag point, auquel estoient les images de sainte Barbe et de saint Nicolay. » En 1395, on trouve parmi les legs d'une marchande mercière « demisele Aelips, ung drap peint de le Venue Nostre Dame et ung aultre drap de l'Annonciation. »

Les appartements, dans les habitations des bourgeois de la même ville, étaient ornés d'objets sculptés et peints, statues en bois, en pierre ou en albâtre, brillant d'or et d'azur, tryptyques à volets soigneusement recouverts de rideaux de laine et de soie. En 1338, « Jehanne Likesne, dite Capelet, donne a Pierre de Roquegnies, sen neuveut, l'ymagene de Nostre Dame et sen autel, ainsi qu'il sera aournés au jour de sen trespas, » On lira avec intérêt l'extrait suivant que nous empruntons au testament d'Ailleaume d'Auberchicourt, le marchand dont nous venons de parler : « Un autel ou il a, ou couronnement, saint Jehan Baptiste, saint Jaque, sainte Katherine et sainte Margherite, de ymages eslevées de taille, de pointure d'or brunei; la chapelette ou sont assises les dictes ymages; I drap de soie ouvré d'estoilles d'or

et des gourdines ad ce servant : prisés ensemble toutes ces choses, XII escus. Un autre petit autel, en le chambre derriere, d'un cruchefix et autres ymages, VI gros. » Le 12 décembre 1380, sire Jacques Picquette, prêtre, laisse a André, son frère, « une relique qu'il a de la vraie Croix, avec le coffret ou on le met, poincturé des armes de Couchy, a Maroie, sē nieche, un cruchefis encassé en argent ou sont les ymages de Nostre Dame et de sainct Jehan l'Évangéliste, pendans a un lach de soie verde, avec l'affiquet qui y est, ou il a trois grenadiaux. » Le 3 novembre 1391, Jean Panien, l'aîné, bourgeois de Douai, donne en legs à « demiselle Sare, vesve de Jehan Panien, une ymagene de Nostre Dame servant deseur le lit dou dit testateur; » et en la même année Oede Pieffort, aussi veuve d'un bourgeois, mentionne en son testament « ung tabliel de dues foellés d'argent ymaginet et esmaillet. » Le 8 juillet 1400, Richard Bonnebroque, fils de feu Simon, autre bourgeois laisse à la collégiale Saint-Pierre une somme « a convertire a la décoration et dorure de le Crois du crucefis et autres deus ymages deseure le letrin et non ailleurs; » et le 1 septenbre, suivant un autre membre de la même famille, Liégeart, lègue à Sandrart de Lespée « un ymage de Nostre Dame. »

Outre les statues et les tryptyques dont nous venons de parler, les habitations de la bourgeoisie douaisienne présentaient le mobilier en chêne, aujourd'hui si recherché par les amateurs, auquel le moyen-âge donnait un caractère artistique tout spécial, les bancs et les chaises hautes à dossiers fenestrés, les écrins et coffrets ornés de peintures et de sujets sculptés. Nous trouvons, en effet, dans les testaments des archives de Douai, en 1361, « ung coffret point de vert, de le fachon de Valenchienes, » et en 1367 « une huge le plus grande, entaillé d'ymages et de tabernacles, peinturée de vermeille coulleur prisié a X escus, III grandes cayères adossées, de V a III gros, I petite cayere adossée II gros, I forgiet le plus grant painturé d'ymages eslevées et dedens argenté, III escus, I autre forgiet peinturé a escussons, XVI gros, I paire de vert samich a boutons d'or de XXVII gros, XLV coussins de plume a III et IV gros pièce et XI banquiers de VI a XXVI gros. »

Les chapitres consacrés aux bijoux et aux objets de toilette ne sont ni les moins curieux ni les plus courts dans les testaments des bourgeois de Douai : anneaux et bagues d'or et d'argent ornés de pierres précieuses, couronnes et tours de fronts garnis de perles et de diamants, croix et chapelets de corail, d'ambre et d'argent émaillé, ceintures et aumônières enrichies de broderies et de clous de métal précieux, pendoirs pour les clefs et miroirs d'argent, tout s'y trouve. Le *mundus muliebris*, n'était ni moins varié, ni moins splendide, dans l'écrin de la femme du bourgeois du moyen-âge que dans le coffret de la matrone de la Rome impériale. En 1367, le testament d'Ailleaume d'Auberchicourt, le marchand de cire et d'huile, présente : « une croisette d'argent dorée a V pierrettes et IV perles petis ; une petite affiquette d'argent dorée a V pierrettes et a IV perles petis ; une petite croisette d'argent ; II graiffes (agrafes), un fremail de heures et un anelet d'argent ; II aniaus d'or plas lettres ; I anel d'or esmaillet a un lionchel crouppant sus ou lieu de pierre ; I anel d'or a une pierre de saphir, le plus grant ; I autre anel d'or a un saphir brisiet ; I autre anel d'or a un zaphir plat ; I autre anel d'or a une pierre dite Turcoise ; I anel d'or a une pierre crapaudinne ; une chainture de tissus a or, clauée d'argent dorée, perchiés d'avalement les membres ; une chainture de tissu vert de soie, a vigneture d'or, ferée d'argent ; I petit touré de soie claué d'argent ; I pendoir a clefs feré d'argent ; I chapelet d'argent a pierre et a esmailles ; I frontel a losenghes de perles petis et pau ; I coutel taillepain pour femme, a manche de jaspre et a viroelles d'argent doré fenestrées ; I autre coutel pour femme, a manche de cristal et a viroelles d'argent ; I coffin a espincheaulx, parmy les boutons dou cordel ; unes heures de Nostre Dame, a fremeaulx d'argent et a pippe dorés, couvertes de vert camocas ; I email servant a le tasche ; I tiercheron de grosses patenostres d'ambre, a boutons de perle ; une bourse com dit cul de villain, de cede (soie) velous a boutons d'or ; une bourse d'ouvrage sarasinois, a boutons d'or ; une bourse de cede tartaire cul de villain. » L'étendue et l'importance de cette citation nous permettra de rappeler seulement à ce sujet en 1380 : « ung aniel d'or, a une gaune pierre, que li aucuns nomment peridos et li autres topasse, » et en 1391 : « une bourse a quatre boutons de perles, le milleur miroir d'argent, une courroie a tissu a or estoffée d'argent et milleur anel d'or. »

On pouvait appliquer, on le voit, aux femmes des bourgeois de Douai, ce qu'Eustache Deschamps, écuyer, huissier d'armes du roi de France Charles V, dit des femmes nobles de son temps :

> Et sces-tu qu'il faut aux matrones.....
> Vestemens d'or, de draps de soye,
> Couronne, chapel et corroye
> De fin or, espingle d'argent,
> Et pour aler entre la gent
> Fins cuevrechiefs a or batus,
> A pierres et perles dessus,
> Tyssus de soie et de fin or...
> Encor voy-je que leurs maris,
> Quant ils reviennent de Paris,
> de Reims, de Rouen et de Troyes
> Leur apportent gans ou courroyes,
> Pelices, anneaulx, fremillez
> Tasses d'argent ou gobelez,
> Pièces de cuevrechiés entiers,
> Et aussi me fiest bien mestiers
> D'avoir bourses de pierreries
> Couteaulx a ymagenerie
> Espingliers tailliez a esmaulx (1).

C'ÉTAIT surtout dans la vaisselle d'or et d'argent, que la bourgeoisie Douaisienne faisait consister son luxe. Personne n'ignore que les châtelains du moyen-âge aimaient à étaler, sur les étagères de leurs dressoirs, des hanaps, des drageoirs, des aiguières, des lampes d'or, d'argent, de jaspe. On a dit que les vases d'or et d'argent, affectant la forme de hanap, étaient réservés à la noblesse : c'est une erreur, au moins pour le nord de la France. Du treizième au seizième siècle, on ne cesse de trouver, dans les testaments du bourgeois de Douai, de Tournai et d'autres villes, des mentions de hanaps d'or et d'argent, de cristal ou de madre, à pied ou sans

(1) Eustache Deschamps, *Poésies morales et historiques*, Paris, Chapelet, 1832 ; p. 205 et suiv.

pied, en forme de calice, de coupe ou de bassin, ornés d'émaux, de nielles et de pierres précieuses. Et avec les hanaps, abondent les drageoirs, les gobelets, les tailloirs, les couteaux, les lampes. Voici à ce sujet, un certain nombres de citations, que nous prenons presque au hasard dans les testaments antérieurs au quinzième siècle. Le 12 mars 1268, Robert Bonnebroque, bourgeois de Douai, lègue, « trois de ses meilleurs hanas d'argent et trois de ses meilleurs hanas de madre. » Dans les testaments de deux autres familles bourgeoises, les Baudaine et les Mulet, nous trouvons : en 1272, un « boin hanap; » en 1274, « un hanap d'argent, un autre de fin argent, trois autres II a piet et I sans piet; » en 1287, « deux hanaps d'argent a piet; » en 1309, « quatre des milleures coupes d'or et quatre des milleures coupes d'argent doré. » En 1320, les dispositions testamentaires de Marguerite Baudaine, la fondatrice de la Maison des Huit-Prêtres, font connaître qu'elle possédait deux hanaps d'argent à pied avec nielles, deux tailloirs à dragées d'argent, un hanap d'argent doré, trois autres hanaps d'argent a pied ou sans pied. Nous signalerons encore ici le testament de Jean Le Blas, chanoine de Saint-Amé, qui, en date du 14 décembre 1282, lègue aux Frères de la Trinité ses hanaps, écuelles, plateaux et pots d'argent avec ses hanaps de madre a pied d'argent ou sans pied

Laissant de côté des mentions de 1304, 1315, 1339, 1361, 1362, nous empruntons une citation à l'inventaire des biens laissés en 1367 par le marchand Ailleaume d'Auberchicourt. On y trouve : « XII hanaps d'argent a tour de lampe, a chiercles dessoubz, tous d'une fachon, de l'enseigne de Douay; I petit hanepel d'argent, naielé ou fons; XII louches d'argent d'une fachon; VI louches d'argent et une petite louchette de pluseurs fachon; I seel et le chainiette d'argent; I hanap de marbre le plus grant, a bordelet d'argent ou tour; I autre hanap de madre a clauel et a VII boullon de rosette d'argent ou fon et a afficquet; I autre hanap de madre, a fons d'argent a boche, etc., etc. » Nous indiquerons seulement, pour la période qui suit, en 1378, 1389 et 1394 « des lampes d'argent » quelques-unes émaillées, en 1390 « ung drageoir avecq les deux louchettes, » et en 1394 « un coutiel a manche de corail. »

La mort des bourgeois de Douai était aussi l'occasion de dépenses artistiques ; on leur élevait des sépultures monumentales. Les testaments étant la source principale où nous puisons pour cette étude sur l'art dans la vie privée des bourgeois, on ne s'étonnera point de trouver dans les pages qui vont suivre un grand nombre de mentions concernant les monuments funéraires.

Un des plus curieux documents que présentent à ce point de vue les archives de Douai, est le marché passé en novembre 1325 entre les marbriers Jacques De Frenne et Jean Harbouilliet d'une part et de l'autre Guillaume Catel, bourgeois de Douai. Cette convention offre des détails si précis et si complets qu'il serait possible de reconstituer exactement, par le dessin, la sépulture projetée. Le monument devait être formé d'une pierre de marbre longue de douze pieds et large de six, et semblable à celle qui recouvrait les restes de Nicolas, le trésorier de la collégiale Saint-Amé. A la partie supérieure de cette pierre, devaient être sculptés deux « tabernacles, » placés au-dessus de la tête des personnages, offrant chacun sept arcades ogivales ornées de statuettes au nombre de quatorze ou de dix. Sur chacune de ces niches devait être tracée une arcature, portant l'inscription funéraire, et du sommet de l'ogive de cette arcature, on devait voir descendre, au-dessus de la tête des personnages, une main qui bénit, comme le montrent la pierre de saint Piat dans la crypte de l'église de Seclin et celle d'Alard de Hierges, abbé de Waulsort mort en 1264, dans l'église d'Hastières en Belgique. Aux deux coins de la partie supérieure de la pierre, sur l'entablement surmontant les deux chapiteaux des colonnes de droite et de gauche, les marbriers devaient placer deux petits anges balançant des encensoirs dont les chaînes passaient sous les arcatures des deux niches, ainsi qu'on le voit aussi sur la tombe de l'abbé Alard de Waulsort et sur une autre pierre de l'église de Forest près Bruxelles. Cet ensemble était soutenu par trois colonnettes, l'une au milieu et les deux autres sur les côtés, dont le fût portait les statuettes de quatre apôtres ; plus bas, servant de base aux colonnettes, un « souage » ou boudin courait sur toute la largeur de la pierre. Entre les colonnettes, sous chacune des niches, devaient être couchées les statues de Guillaume Catel et de sa femme, Guillaume portant le

« tabart » ou manteau fourré de vair avec un surcot et une cotte, la femme aussi en vêtement d'apparat ; les visages devaient être en laiton ; Guillaume devait être représenté les souliers « escollet et trenquiet » c'est-à-dire ouverts à la mode du temps, et posés sur deux lionceaux, tandis que ceux de la femme étaient posés sur deux petites chiennes. L'ensemble devait être entouré par une bordure niellée, offrant dix petits cercles renfermant chacun un écusson et des inscriptions. Les deux statues des personnages devaient être d'une seule pièce, les colonnettes et le « souage » de deux pièces ; pierre, laiton, couleurs, cîment, tout devait être de la meilleure qualité et exécuté avec le plus grand soin. Le prix de l'ouvrage était quarante livres, somme considérable pour l'époque ; il pouvait être augmenté de quatre livres d'après les perfectionnements apportés à l'œuvre ; un acompte de dix livres devait être payé immédiatement. Lorsqu'après avoir ainsi reconstitué cette riche et artistique sépulture, on se dit, comme l'a fait remarquer M. Brassart (1), que Guillaume Catel, tout en appartenant à une famille bourgeoise patricienne entrée à l'échevinage vers le milieu du treizième siècle, ne paraît avoir tenu qu'un rang secondaire dans la ville de Douai, on est forcé d'avouer que la bourgeoisie du quatorzième siècle montrait, dans ses sépultures, plus de luxe et plus de goût artistique que les riches familles bourgeoises de notre époque.

Nous appellerons encore l'attention sur une autre convention d'avril 1344 qui avait été conclue entre Jaquemart, le marbrier « Lejouene », d'une part et de l'autre Jacques Painmouillié et Guillaume Catel, exécuteurs du testament de Wagon Catel, au sujet d'une pierre sépulcrale qui devait être placée sur les restes de ce dernier dans l'église Saint-Pierre et offrir les mêmes dimensions et le même travail que celle de Pierre Leleu. Voilà donc encore un autre membre de la famille Catel qui se fait ériger un monument ; l'artiste qui l'exécuta, désigné sous le nom de Jacquemart le marbrier le jeune, est-il le même personnage que « Jacquemart le marbrier » qui restaura en 1346-1347, comme nous le verrons plus loin, les tombes du cloître de Saint-

(1) C'est à M. Brassart, le savant historien de la ville et de la châtellenie de Douai, que nous devons la communication de cette pièce curieuse.

Amé? Les mots : « Jakemart le marbrier, le jeune, » ne portent-ils pas à croire qu'il était le fils soit de Jacques de Frenne, le sculpteur du monument de 1325, soit de Jacques d'Antoing le marbrier qui fit son testament en date du 17 juin 1339? Jacques de Frenne et Jacques d'Antoing, marbriers, ne forment-ils pas un seul et même artiste, qui serait originaire d'Antoing, localité du Hainaut, célèbre par ses carrières de pierres et par ses sculpteurs? Les documents que nous avons trouvé ne nous permettent pas de résoudre ces questions.

Ce que nous venons de dire de la famille Catel n'est pas un fait isolé, dont il serait peu logique de tirer des conséquences : les archives de Douai présentent un grand nombre de mentions analogues. Il est établi par beaucoup d'autres actes que les bourgeois de cette ville, érigeaient, après la mort des membres de leurs familles, des pierres tombales, de petits monuments commémoratifs sculptés ou gravés en relief, des statues, des peintures et des chapelles dans les cimetières, les églises et les couvents. En août 1300, Richard de Monstereuil demande à être enterré chez les Frères-Prêcheurs et laisse une somme pour faire élever « en ceste église une capiele en l'onneur medame sainte Angniez. » En 1306, les exécuteurs du testament de Jean De France donnent deux cents livres à l'abbaye de Notre-Dame de Beaulieu à Sin près Douai, « pour édiffier une capele ou lieu u li dis Jehans De France et si enfans gisent et pour faire estoffer les lames dou dit Jehan et de ses enfans en celi capiele. » En juillet 1331, Thomas Le Monnier choisit sa sépulture « en la capiele que se mère fist faire ou moustiés des Prescheurs. » En septembre 1341, Anselme de Valhuin, écuyer et bourgeois, choisit sa sépulture dans le cloître de Saint-Amé. En 1367, le marchand cirier Ailleaume d'Auberchicourt et sa femme Marie Le Renière furent aussi enterrés aux Frères-Prêcheurs; une somme de dix-neuf écus deux gros et demi fut payé à... (1), « mabrier, pour le coustenghe d'une lame

(1) En blanc dans le manuscrit.

com dist mabre, a le .... des hoirs desdits défuncts, contre Jehan Le Renier, qui le surplus paia pour ce que sa figure y fut mise avec celles des dis feus conjoints. » En 1378, les exécuteurs testamentaires de Pierre de Cassel accordent quatre francs en don à Marie de Varle, veuve de Jean Trenchement » mabrier et XIII frans pour I mabre, dont ledit Pierre est couvert. » Un testament de Jacques Piquette, prêtre, rédigé le 17 décembre 1380, fait connaître un monument qui se trouvait au cimetière de la collégiale Saint-Pierre et devait être une œuvre d'art assez importante : le dit Jacques « volt este mis ou sarcut de son taion et taie (1) qui est scituez et assis sur le chimentiere de l'église Saint Pierre, et que a chilz sarcus soit ordenné en boine poincture d'une personne esbochié a le semblanche dou dict sire Jacques, estans a genous devant l'image Nostre Dame, qui la est, sur un costé ou sur l'autre, et tout le diz sarcus repoincturés dedens, les ymages et remembranches renouvellées, tant de sains, comme de ses freres et sœurs qui la gisent et reposent. » Gautier Piquette, qui, le 29 août 1383, demande aussi à être enterre en la sépulture de la famille Piquette, veut en outre que sur ses revenus « soit pris le somme de deux cens frans royaulx, desquelz, par fait especial, on face faire une verriere ou deus en le nef du convent des Freres Prescheurs de Douay. » Le 28 novembre 1395, André Piquette, fils de feu André et frère de Jacques, demande aussi à être inhumé dans l'église Saint-Pierre, « ou soit mis et assis une lame et pierre, en dedens laquelle soit figurez les figures de luy et de Marguerite de Goy, sa femme et espeuze. » Le 31 août 1400, Marie Piquette choisit de même sa sépulture a Saint-Pierre « desoubz le marbre ou gist ses feu maris, ou quel mabre soit faicte le pourtraiture ou figure d'elle. » Le 13 août 1383, Jean de Quinchy, autre bourgeois de Douai, demande à être enterré en l'église des Frères-Mineurs, « le plus pries que on porra bonnement du lieu ou gist defuncte demiselle Marie de Landas, jadis se femme et s'espeuse, ou quel lieu soit mise et assise une lame a pluiseurs figures, pour remembrance d'euls

(1) Cette mention est d'autant plus curieuse que la Vierge en pierre, qui était au tombeau de la famille Piquette, connue plus tard sous le nom de Notre-Dame des Miracles, est encore aujourd'hui conservée dans l'église Saint-Pierre de Douai.

et de leurs enfans. » Le 9 août 1400, Nicolas Bonnebroque, bourgeois de la même ville, ordonne par son testament, que sur le mur du cimetière de l'église Saint-Pierre, derrière la chapelle de la Madeleine, « I marbre soit assiz et enclovez ou qu'il soit li memore par figure de luy, de demiselle Jehane Bachelez, se feme, et de deffuncts Pierot Bachelez et Marie de Billy se femme. » Le testament de Nicaise de Mons, veuve de Jacques Pilate, bourgeois, demande en date du 12 décembre 1381 une sépulture « en le nef de l'eglise Saint-Pierre de Douay, le plus pres que on pora bonnement de l'autel ou est une grande ymage de Nostre-Dame, allant vers le ceur, ou quel lieu soit mise et assise une lame ouvrée de laiton bien et souffisaument, ou soit le pourtraiture et figure de le dicte demisiele. »

Ces mentions prouvent que les bourgeois de Douai avaient, au quatorzième siècle, l'usage de faire représenter les traits des défunts sur les monuments funéraires ; elles font connaître, en outre, que plusieurs de ces monuments étaient, non-seulement des bas-reliefs, mais des figures en ronde bosse et même des groupes de statues couvertes de peintures. Certaines de ces mentions montrent en outre qu'il y avait, dans cette ville, des tombes en laiton, analogues à celles que nous avons décrites en parlant de Bruges. Un testament du 1er juillet 1382 nous apprend qu'on voyait aussi à Douai quelques-unes de ces dalles, comme on en trouve encore à Saint-Omer, dans plusieurs églises de Belgique et dans les musées, où les carnations, au lieu d'être rendues au trait, sont exprimées par des incrustations en albâtre et en marbre : à cette date, Marguerite de Bours demande à être enterrée « en l'église Saint-Aubin, auprès de ses maris, et qu'il soit mis une lame ou que il y ait trois figures en pourtraiture à visaiges d'alebastre. » En date du 29 juillet la même année 1382, Jeanne Monnequinne, béguine de l'hôpital de Wez, laisse, par testament : « XVI frans pour faire faire I mabre boin et souffisant pour mettre sur se tombe, ou quel mabre soit pointuré se figure. »

Des mentions analogues à celles qui précèdent se trouvent dans les testaments de Marie Chantemerle, veuve de Guillaume Crecque en date du 2 mars 1386, de Jean Willequin en date 11 septembre 1390, d'Isabelle Bonnebroque en date du 15 octobre 1391, de Jeanne Mariquelle en date du

16 septembre 1394, de Pierre Du Mez en date du 10 janvier 1395, de Jean Laies en date du 3 août 1398, de Jeanne de Buissy en date du 13 mars 1399 et de Jean du Masquiel en date du 16 août 1400. Nous nous contenterons d'appeler l'attention de nos lecteurs, pour cette période, sur les dernières volontés exprimées : par Marie Raine, qui ordonne, le 10 novembre 1389, que « une ymage figurée au nom de sainte Claire soit faite (dans l'église Saint-Pierre) a l'autel de le capele feu Jehan Raine, jadiz sen frere ; » par Jean Mallet, qui demande le 28 avril 1388 qu'un marbre soit élevé chez les Frères-Prècheurs « pour memoire que ce seroit li fins dou sournom que li testateurs porte ; » par Andrienne Disier, veuve de Pierre Boulart, exprimant le vœu, en date du 23 juillet 1400, « que soit fait en painture une ymage de saint Andrieu, ou mur deseur sen siege en l'eglise Saint Pierre et semblablement une ymage de saint Pierre » en l'église Saint-Jacques ; et par Nicolas Tange dont le testament, daté du 17 septembre 1400, fait mention d'une somme de vingt-huit francs « pour un mabre a Saint Pierre, ou soit pourtrait des figures de luy et de se femme, » et de dix francs donnés « a le capelle sainte Catrine, especialement pour y avoir une verriere armoyé de ses armes et de se femme ; » Nicolas demande en outre à être enterré, auprès de sa dite femme en l'église Saint-Géry à Valenciennes, s'il plaît à sa sœur de payer la moitié « de ung mabre ou seroient leurs deus figures. »

Les bourgeois qui s'entouraient ainsi d'objets d'art ou de luxe dans leur vie privée, ne pouvaient négliger d'embellir les édifices de leur cité. A Douai, comme à Tournai, les comptes de la ville ne sont conservés qu'à partir des dernières années du quatorzième siècle ; mais, malgré leur petit nombre, ils offrent beaucoup de mentions qui permettent d'établir le goût des échevins pour l'ornementation des constructions municipales. Le beffroi, cet édifice tout ensemble élégant et fier, qui, avant le récent agrandissement de l'hôtel de ville, s'élevait presque isolé à l'extrémité du monument, avait été commencé en 1386 ou 1387. Durant l'hiver de 1390 et le printemps de 1391, arrivèrent de nombreuses voitures, chargées de pierres, provenant de la démolition du château de Cantin et des hôtels

de Ghistelles et de Saint-Venant, situés en ville, dont les matériaux venaient d'être achetés par les échevins ; les carrières alors renommées de Bugnicourt et de Lewarde fournirent aussi un grand nombre de grès qui servirent à la construction. Les murs sortaient déjà de terre à la fin de l'année 1390; les maîtres maçons Nicolas Maillefer et Jean Mourart construisirent le premier étage en 1390; durant l'hiver de 1391 à 1392, une somme de douze sous fut donnée pour « salaire d'avoir jetté en pappier le fourme du IIIe estage du beffroi a Jehan le pointre, » artiste peut-être le même que Jean Lerouge qui reçoit la même année, vingt-quatre livres douze sous « pour avoir redoré d'or mat l'imaige de Nostre Dame de la Gésine qui est deseure la première entrée (de l'hôtel-de-ville), et pour avoir peint le fond de la dite Gésine d'azur et, au-dessus d'icelle Gésine, cinq escus l'un du Roy nostre sire, les deux autres de nostre très redoubté Seigneur et deux des armes de la ville, et tout le porge d'icelle de vermillon. »

Le goût des échevins pour l'ornementation de l'hôtel-de-ville et des autres édifices publics se remarque dans plusieurs autres mentions des mêmes comptes : en 1390-1391 Pierre Le Fouant reçoit XXXIII sous « pour v jours et demy qu'il a ouvré a refaire et recoler le tabernacle qui est au deseure l'image de Nostre Dame de le cappelle de le halle ; » en 1391-1392, vingt-six livres huit sous sont accordées « a maistre Martin de Saint-Omer, demourant a Tournay, pour son salaire d'avoir taillié deux tabernacles qui sont de franque pierre pour assire aux deux piliers qui sont sur le pan devant du beffroy. » Les comptes de 1399-1400 nous apprennent que trente-six livres ont été payées à Guillaume de Momalle « pour avoir paint et estoffé le clocquier fait sur le capiele de le halle tant de fin or une partie, come d'azur, de vermillon et d'autres coulleurs a olle et pour avoir paint le pos des présents de la ville, les casteletz que on porte sur les torses au jour de saint Sacrement, estencelé et paint deux aisselles en halle ou sont les enseingnes des arbalestriers du mikaresme et du my mai. » Dans le compte de 1393-1395, nous voyons maître Philippe Cachearaigne recevoir soixante-dix sous pour « avoir en l'astre Saint Pierre paint plusieurs crois et ymaiges de saint Anthoine, » ce qui se faisait, sans doute, pour protéger les murs contre les outrages des passants; et en 1397-1398 le peintre Jean Rimbot obtient

huit livres dix sols, pour avoir repaint, des armes de France, de Bourgogne et de la ville, les quatre bannières et la fleur de lys « sur les jumiaux et les avantpiés de le porte saint Eloy, ou lieu de celles qui y avoient servi par avant. »

Nous rattacherons encore à l'histoire de l'art dans la même ville, les mentions que renferment les comptes du domaine de Douai, au sujet des travaux qui furent opérés au château de la Bassecourt, en cette ville, en 1399 et en 1400, lorsque la duchesse, ayant quitté Arras à cause d'une maladie contagieuse qui y régnait, vint résider en ce château. De grands travaux d'appropriation y furent exécutés : les artistes qui y furent employés sont Pierre le Fouant, charpentier, dont nous venons de parler, Pierre Fourdin qui fit un dressoir pour la chambre de la duchesse, Jean le peintre qui enduisit les toiles des châssis de tourmentine (térébenthine), Philippe le peintre (sans doute le même que Philippe Cachearaigne) qui restaura les peintures de la chambre de la duchesse, Jean Botin qui pava de carreaux blanc et noir la chambre de mademoiselle de Saint-Paul, et Pierre De Gosnay qui travailla aux verrières dont un certain nombre furent ornées des armes de Bourgogne et de Flandre

La collégiale Saint-Amé a été pour la ville de Douai ce qu'a été pour la ville de Lille le chapitre Saint-Pierre. Un curieux inventaire du trésor de cette collégiale, rédigé en 1377 et complété par d'autres inventaires et par les comptes, permet de donner une idée des objets d'orfèvrerie et des ornements sacerdotaux de ce riche trésor.

Les reliques du saint patron de l'église, renfermées au neuvième siècle dans une châsse en argent et au onzième dans un monument de marbre où elles se trouvaient encore au commencement du treizième, avaient été réparties, avant 1377, en plusieurs châsses. L'une contenait le chef; c'était un travail d'orfèvrerie sur lequel se voyaient la représentation du saint, et celles de sainte Rictrude, de saint Maurand et de sainte Adalsende, les patrons de Douai et de Marchiennes ; en 1353, l'orfèvre Sandrart, de Valenciennes, travailla au couvercle de ce chef et, en 1367, l'orfèvre

douaisien Jean Lepot à la croix qui le surmontait. Un autre reliquaire, contenant des reliques du même saint, avait la forme d'un bras : il était en argent et couvert de fleurs de lis de cuivre doré : en 1349, l'orfèvre Guillaume de Saint-Quentin y restaura un petit doigt brisé à la procession, la nuit après l'Ascension. Il faut aussi mentionner le soulier de saint Amé, enchâssé dans un reliquaire de bois, rehaussé d'un travail d'orfèvrerie, et la crosse du même saint, toute couverte d'or, d'argent et de pierres précieuses. Dans cette collégiale, comme dans la plupart des églises importantes de la contrée, se trouvait un reliquaire de la Vraie Croix. Il avait la forme d'une croix à double traverse, et reposait sur un pied de cuivre soutenu par trois dragons dorés : en 1372, Jean Lepot reçut vingt-trois sous pour réparer le pied de ce reliquaire. Une autre châsse était désignée sous le nom de châsse de Notre-Dame ; des travaux opérés à diverses reprises font connaître qu'on y voyait l'image de la sainte Vierge, Dieu le Père et plusieurs colonnes. En l'honneur de saint Maurand, le disciple de saint Amé et le patron de la ville de Douai, le chapitre avait fait fait ciseler une « fiertre » offrant les images des prophètes David, Élisée et Isaïe avec des anges, et il avait fait sculpter le « chef en fourme de vraie et fasche d'homme, » qui fut restauré et doré en 1360 par l'orfèvre Jean Lepot.

Les principaux autres reliquaires, outre plusieurs châsses moins importantes, étaient : le pied de sainte Anne, ouvrage de cristal porté par deux anges reposant sur une base soutenue par quatre lions, auquel travaillèrent les orfèvres Sandrart, de Valenciennes, en 1353 et Jean Lepot en 1378 ; le chef de saint Clément, dont la tiare portait trois couronnes, avec une colombe et des ancres de navire ; le doigt de saint Damien, en argent, orné d'une croix ; un bras des Innocents, qui fut restauré en 1359. Nous signalerons encore trois « textes » ou livres des Évangiles, couverts d'or, d'argent et de pierres, sur lesquels étaient représentés l'image du Seigneur, l'Annonciation et le Crucifiement, et tout spécialement le célèbre « Livre d'argent de saint Amé, » contenant une sorte de chronique de l'abbaye, précieux objets mentionnés dans les comptes au sujet de restaurations faites en 1377 par Jean Lepot, et en 1384, par Pierre, l'orfèvre du Pont à l'Herbe.

Les chapes et les ornements, ornés de broderies, étaient nombreux. Divers sujets y étaient représentés, « l'*Agnus Dei*, Notre-Dame, l'Annonciation, saint Jean-Baptiste, les apôtres saint Pierre et saint Paul, saint Amé, sainte Rictrude, saint Maurand, ainsi que les écussons des donateurs.

OUTRE les orfèvres que nous venons de mentionner à l'occasion de quelques objets du trésor, on trouve dans les comptes de la collégiale : en 1351, Jean Gavrelle, d'Arras, qui travaille à un bassin d'argent et Pierre d'Aniches, qui recouvre d'argent une « potente » ou bâton de choriste ; en 1366, Jean d'Aniches, qui restaure la table d'argent du grand autel, les châsses et les textes recouverts d'or et d'argent ; en 1364, Waubert Le Gantois, chargé de restaurer les encensoirs, le chef de saint Amé et une croix ; en 1381, Jean Nodoul, qui répare le vase où était conservé le Saint-Sacrement.

La collégiale Saint-Amé avait un verrier en titre, dont les gages étaient payés à l'année ; c'est d'abord Gilles de Gand, qui, en 1342-1343, reçoit dix livres et cinq sous pour réparer les verrières « despechiés et froissiés ou tempiest, » et que nous retrouvons en 1346-1347 (1) ; puis Pierre de Gosnay, dont le nom se lit chaque année de 1347 à 1366 et qui en 1361 reçut quarante et une livres deux deniers « pour noefs verres de le grande verrière deseure les orloges, » où étaient représentés les apôtres ; en 1371-1372, Huart, le verrier d'Arras, à qui le chapitre donne douze livres pour travaux à la grande verrière « séant a le deseure le grant autel » et qui obtient la pension annuelle jusqu'en 1378 ; et de 1380 à 1393, époque où cessent les comptes pour le quatorzième siècle, maître Pierre, verrier, qui reçoit une pension annuelle de huit livres huit sols et neuf deniers.

Comme à Cambrai et à Lille, les travaux opérés aux livres du chœur

(1) Ce verrier est peut-être le même personnage que « Gillon de Gant le verrier, fil maistre Grart de Gant, » qui, en 1312 fit, avec les religieuses de l'abbaye des Prés de Douai, un accord par lequel il s'engage, pour une pension annuelle de vingt-deux francs à remettre à point toutes les verrières du couvent « soit de couleur ou ouvret ou blanc, » à l'exception de ce qui aurait été brisé « par tempiés u orage. »

fournissent les noms de plusieurs calligraphes, miniaturistes et relieurs : Nicolas Le Lateur, écrivain de livres de musique en 1347, 1348, 1350, 1353 ; Baudart de Sauchies, enlumineur, en 1347 et 1353 ; Robert de Flers relieur, en 1356 ; Simon Foukart, aussi relieur, en 1360 ; Jean de Saint-Samson, Nicolas de la Tourte et frère Nicole, relieurs, en 1367 ; maître Jean Leclercq, de Saint-Samson, relieur et enlumineur, en 1372 et 1375 ; sire Gilles Le Gillon, relieur, en 1379, et Gillet de l'Abbaye, aussi relieur, en 1389 et 1390.

Parmi les travaux de peinture, nous signalerons seulement ce qui présente un certain intérêt au point de vue de l'ornementation et du mobilier des églises. En 1344, une somme de trente sous est octroyée « pour le crucefis, dont on fait l'office à le crois aourer le boin venredi, repoindre, et faire nuef un bras. » Il est souvent question de travaux opérés aux orgues de Saint-Amé ; ces orgues étaient recouvertes d'une custode en toile pour laquelle on dépensa dix livres en 1353-1354 et que le Liétard d'Arleux (Alloes) recouvrit d'une peinture avec fleurs de lis en or.

Le maître-autel, où se trouvait un retable en argent orné de statues et de pierres précieuses, était entouré, comme le voulaient les rites anciens et l'usage suivi dans les Pays-Bas, de courtines, qui fermaient le fond et les deux côtés latéraux, et sur lesquels se trouvait un semis de fleurs de lis en or ; au-dessus, était suspendu un dais circulaire en étoffes précieuses, peint couleur d'azur et orné de fleurs de lis, qui remplaçait l'antique *ciborium* ; sous ce dais était suspendue une couronne dorée. L'ensemble de cette décoration en étoffes précieuses porte le nom de « chincelier, » la partie supérieure est appelée « cape » et la couronne « aulme. » Ces détails, qui nous ont semblé intéressants au point de vue de l'ornementation des églises et de l'interprétation des textes, nous sont révélés par les comptes de 1349-1350 et de 1367-1368. Ce dernier compte et celui de 1375-1376 font connaître que cette ornementation de l'autel était complétée par l'une de ces élégantes crosses en métal, dont la volute servait à soutenir une pyxide en argent, dorée et émaillée, qui est appelée dans les comptes « vassel, boiste, salière, »

et qu'on pouvait monter ou descendre à l'aide d'une petite chaîne ; c'est dans cette pyxide, ainsi suspendue, qu'était conservée la sainte réserve eucharistique. En 1367-1368, maître Guillaume, le peintre, reçoit quarante-sept sous pour peindre et dorer « l'aulme » ainsi que la coupe, et en 1375-1376, le peintre qui demeure « a le Clauerie, » peut-être le même que maître Guillaume, est encore chargé de peindre « le chincelier » et de redorer la coupe (1).

En cette même année 1375-1376, un peintre désigné sous le nom de « marit de l'ouvrière de soie » avait décoré, des armes de saint Maurand, le drap qui est en l'armoire de fer devant le chœur ; et dans le compte de 1354-1355, il est aussi question de courtines suspendues autour du chœur. Voilà donc tout un ensemble de décorations pour le chœur et le maître-autel, à l'aide d'étoffes peintes, et une réserve suspendue à la volute d'une crosse, qui existaient encore à Douai dans la seconde moitié du quatorzième siècle.

En 1372, 1373, 1380 et 1385, Jean le peintre, époux de Marie l'ouvrière de soie, qu'on appelle aussi Jean dit Touquet (2), décore plusieurs bannières ainsi que des écussons aux armes de saint Maurand qui ornaient les torches portées devant la sainte Eucharistie le jour de la procession du Saint-Sacrement de Miracle, la grande fête de Douai. A cette procession était conduit, à Douai comme à Mons et en d'autres villes, un objet qui avait un caractère tout profane, un dragon. Ce dragon est l'objet de plusieurs mentions : en 1360-1361, le comptable porte une dépense de III s. « pour faire une neuve keuwe de vermel cendal au dragon, que on porte as processions, » et en 1377-1378 on alloue vingt-quatre sous à André, le peintre qui enlumine le dragon, huit sous à Marie Neel, la chasublière pour refaire

(1) Dans le compte de 1444-1445 on voit l'orfèvre Jean Doudin recevoir quatre sous pour « avoir redréchié et remis a point le coupe en le quelle repose le corps Nostre Seigneur deseure le grant autel et pour resauder le piet de ceste coupe qui avoit este rompu par forche de l'avaler en bas, pour ce que le corde (ailleurs le kainette) a quoi elle pent estoit maisement tournée en le croche. » Nous citerons d'autres exemples de cette forme si gracieuse de tabernacle suspendu, en parlant de la cathédrale d'Arras.

(2) Le compte de 1380 parle du « *pointre sous le touket* (carrefour ou coin) *dou rivage.* » Le testament de Jean Willemin, plombier, rédigé en 1375 cite Marie, femme de Jehan dit Touquet, maistre poigneur.

la queue à laquelle pendaient des « houpetes et fanonchiaus en verde soie, trois sous pour une cloquette de métal pour pendre au col du dit dragon, XVIII deniers pour III petites cloquettes au debout de la queue et XII deniers au clerc qui porta le dragon a le pourcession. » Nous mentionnerons encore en 1394-1395 un travail de sculpture, exécuté « aux angeles, » par Jacques de Brabant, le statuaire de Tournai qui devait quelques années après être appelé à Cambrai, et en 1396 l'octroi en supplément d'une somme de XXXIII sous « au paintre qui avoit point saint Morant et sainte Oectrite, » saint Maurand, patron de Douai, et sa mère sainte Rictrude, peintures murales, qui, d'après des comptes d'une époque postérieure, se trouvaient dans le chœur.

D'autres travaux de sculptures furent exécutés dans le cloître de la collégiale. En 1346-1347, Jacquemart « le marbrier » y restaure plusieurs monuments et en redresse d'autres que le temps avait renversés. En 1379-1380 maître Quargnon, sculpteur, continuant le travail commencé par un « marbrier » à l'entablement de ce cloître, reçoit douze livres onze sous pour avoir travaillé durant trente trois journées entières à restaurer les piliers, et dix-huit sous sont donnés aux maîtres Gilles Le Duck et Jean de Saint-Amand pour l'aider, durant trois jours, à « commenchier les marbres, » et à asseoir les colonnes dont trois sont en grès.

Si les Archives de Saint-Pierre, autre collégiale de Douai, avaient été conservées, nous y aurions certainement trouvé trace du même goût pour les arts que dans celles de la collégiale Saint-Amé. Ces archives ont disparu à l'époque de la Révolution; il ne reste de la collégiale que la châsse des Onze mille vierges aujourd'hui conservée dans le trésor de la paroisse Saint-Pierre. C'est une œuvre du treizième siècle, ainsi que l'attestent de gracieuses arcatures et un document de 1261 ; mais elle a beaucoup souffert d'une restauration opérée en 1440.

Le musée de Douai conserve un autre curieux objet d'art, qui mérite d'attirer l'attention des amateurs : c'est un hanap du douzième siècle, désigné sous le nom de Verre des Huit-Prêtres, parce qu'il provient d'un

hospice qui portait ce nom. Ce verre a 21 centimètres de hauteur; sa largeur est de 11 centimètres à la base du pied et de 14 au plus grand évasement de la coupe; il est monté sur un pied d'argent, travaillé au repoussé et ciselé, dont les extrémités et le nœud, avec le pointillé qui les entoure, sont dorés. La partie supérieure de ce pied est formée de petites feuilles recourbées, dans lesquelles s'emboîte la coupe. Cette coupe est de verre, d'une pâte très-fine et d'une teinte légèrement verdâtre; sa partie centrale offre des losanges sur lesquels se détache l'inscription suivante en caractères arabes : « Louange à Dieu et à Mahomet. » Les lettres d'or de cette inscription sont placées au milieu d'un large pointillé bleu, encadré lui-même dans un pointillé blanc. La custode de cuir estampé dans laquelle est renfermé ce verre n'est pas moins curieuse; sur la partie principale de l'étui, des rinceaux et des arabesques s'épanouissent autour de dragons, d'oiseaux, de lions, de fleurs de lis et d'écussons, offrant une analogie remarquable avec l'ornementation des manuscrits du Nord de la France à la fin du douzième et au commencement du treizième siècle. Le dessin en relief du couvercle rappelle l'empreinte d'un sceau de même époque; il représente un prince, assis sur un trône d'architecture romane, tenant à la main un objet qui peut rappeler un sceptre à trois branches, un fouet ou trois clous; deux anges lui posent une couronne sur le front. On a voulu voir, dans ce personnage, Baudouin de Constantinople, tenant à la main un sceptre ou les trois clous de la Passion. Avant la révolution, ce verre était conservé dans la maison des Huit-Prêtres de Douai, à laquelle, suivant la tradition, il avait été légué par la fondatrice de cette maison, Marguerite Baudaine, femme d'un bourgeois de la même ville, dont le beau-frère avait rapporté plusieurs objets de la Terre-Sainte et de l'Italie au commencement du treizième siècle. Ce hanap, et par sa provenance, qui est évidemment orientale, et par sa date, qui ne peut être postérieure au commencement du treizième siècle, est certainement l'une des coupes en verre les plus curieuses du moyen-âge. C'est un souvenir et une preuve de la part importante prise par la bourgeoisie flamande au mouvement des croisades et de l'influence que l'art oriental peut avoir exercée dans le nord de la France. La custode, exécutée dans l'Occident, est aussi très intéressante au point de vue de l'étude des cuirs estampés.

Non loin de Douai se trouvaient plusieurs abbayes, qui avaient des refuges en cette ville avec laquelle elles étaient en fréquentes relations; c'étaient les abbayes bénédictines de Marchiennes, d'Anchin et de Saint-Amand, toutes trois du diocèse d'Arras et du pays de Pévèle. Les traditions suivies dans l'abbaye de Saint-Amand antérieurement aux croisades furent continuées jusqu'au quinzième siècle. Sa bibliothèque était l'une des plus riches de la contrée. A la fin du onzième et au douzième siècle abondent dans ce monastère et les copistes et les donateurs qui avaient peut-être écrit eux-mêmes les livres dont ils faisaient présent à l'abbaye: maître Gillebert, chanoine de Saint-André avant d'être moine de Saint-Amand, qui fit don de six volumes de gloses sur l'Écriture-Sainte, sans doute le même que Gilbert mort en 1095; un autre Gillebert qui enrichit le couvent d'autres manuscrits, probablement le même qu'un Gilbert prêtre qui a souscrit une charte de Hugues, abbé de Saint-Amand en 1153; Gautier à qui sont attribués un Psautier, une Histoire d'Alexandre-le-Grand et sept autres volumes; Gautier le bibliothécaire qui avait entrepris en 1117 la rédaction du Cartulaire de Saint-Amand; un autre Gautier abbé (1122-1123) sous l'administration duquel la bibliothèque s'enrichit d'une « Histoire tripartite, » que possède la bibliothèque de Valenciennes (n° 458); un quatrième Gautier, plus tard abbé de Saint-Martin, copiste de l'Évangile de saint Matthieu, des Épîtres de saint Paul et d'un ouvrage de saint Augustin, qui vivait vers 1143; le prieur Gontier, à qui l'abbaye était redevable du recueil d'Homélies en deux volumes et d'un Poème sur la passion de saint Cyr, dont Sigebert de Gembloux parle dans son Traité des écrivains ecclésiastiques et qui est aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris; l'abbé Hugues, second du nom (1150-1168), qui avait fait exécuter une Bible portative pour lui et pour ses successeurs, afin de pouvoir emporter, hors du monastère et en voyageant à cheval, un livre pour occuper l'esprit (1); l'abbé Beuve II (1107-1121) qui avait fait écrire un Recueil des ouvrages de saint Augustin, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque

(1) Item, vetus et novum Testamentum in duobus libris..... Hos secum ferebat venerabilis Hugo, secundus abbas, quos et breviter annotari præcepit, ut habeant, inquit, posteri mei, dum secularibus implicantur et equitant, ubi figant intentionem, si tamen valent.

nationale; en 1123, Alard à qui sont attribués une Bible en deux grands volumes et un Psautier, Foulques qui enrichit l'abbaye de trois volumes de Cicéron et d'un exemplaire de Perse, et le prieur Folquin qui copia le Commentaire de saint Augustin sur la Genèse, la « Consolation » de Boëce et l'ouvrage de Martianus Capella; le prieur Hellin (1123-1124) qui fut ensuite abbé de Saint-Thierri et avait fait présent à l'abbaye de quatre volumes, le Cantique des cantiques avec glose, deux livres de commentaires sur l'Écriture-Sainte et le livre de la « Consolation » de Boëce; le prieur « Amulricus » cité dans un acte de 1149, à qui l'abbaye est redevable de deux petits volumes renfermant l'un les Douze Prophètes, l'autre le livre de Job. Nous mentionnerons encore trois noms au sujet desquels M. Delisle n'a pas trouvé de date : « Floricus », cité pour un Psautier et trois volumes de saint Augustin, Goutard pour un Psautier et un exemplaire de l'histoire d'Hégésippe, un Robert prêtre pour la copie d'un livre intitulé *Flores legum* et un Robert pour la copie de plusieurs traités de Cicéron. Le Catalogue des Manuscrits de Saint-Amand, conservé à la Bibliothèque nationale, d'où M. Delisle a extrait ces nombreuses et intéressantes indications, fait connaître que le moine anonyme qui l'avait rédigé, avait lui-même ajouté à la bibliothèque de l'abbaye cent dix volumes parmi lesquels un Recueil des ouvrages de Sénèque, un exemplaire incomplet de l'Histoire de Pline et un Psautier grec transcrit en caractères latins; ce bibliothécaire était contemporain de l'abbé Hugues II (1150-1168) et lui a survécu (1).

Au douzième siècle, nous trouvons encore à Saint-Amand le moine Roger, auteur d'un manuscrit des Épîtres de saint Paul orné d'initiales, et le moine Jean qui décora de lettres avec filigranes l'Histoire ecclésiastique de Pierre Comestor (2); deux autres manuscrits font connaître un autre religieux de la même abbaye, qui a enluminé la Bible et les Sentences de Pierre Lombard, le moine Sawalon (3). Sur le second de ces manuscrits, où se trouve à chaque livre une initiale coloriée et rehaussée d'or, on voit une

(1) Léop. Delisle, *Journal des Savants*, année 1860, p. 575.

(2) Bibliothèque de Valenciennes, n°s 11 et 90.

(3) Id., n°s 1 et 178.

grande miniature offrant Pierre Lombard, la tête couverte du bonnet de docteur, la main gauche levée et portant de la droite une crosse épiscopale. La Bible, ornée d'initiales d'une grande élégance et d'une remarquable exécution, montre, en tête de chacun de ses cinq volumes, cinq lettres de la hauteur d'une page grand in-folio, où se trouvent tracés, au milieu de rinceaux, d'oiseaux et d'êtres fantastiques, aussi finement que richement exécutés, les mots qui commencent le volume. C'est un moine du nom de *Segharus* qui a écrit le texte ; mais les enluminures, comme le font connaître plusieurs inscriptions, sont de Sawalon, religieux de Saint-Amand. A la Bibliothèque nationale, est conservé un manuscrit (fonds lat. 1699) dont la miniature offre aussi les mots : *Savalo monacus me fecit*. Ce Sawalon est probablement le moine qui, en 1143, a signé avec le titre de sous-diacre une charte d'Absalon, abbé de Saint-Amand. Nous ne savons si ce religieux du douzième siècle était parent du Sawalon, chanoine et secrétaire de Robert, évêque d'Arras, à qui le moine de Marchiennes Galbert dédia l'un de ses ouvrages. Mais il nous semble qu'il y a identité entre lui et l'auteur d'un manche de couteau en os, conservé au musée de Lille : les rinceaux sculptés sur ce manche de couteau et les mots *Savalo monacus me fecit*, rappellent exactement les enluminures et les inscriptions des manuscrits que nous venons de décrire. Sawalon était donc sculpteur en même temps que miniaturiste.

Nous signalerons encore au sujet de l'abbaye de Saint-Amand, parmi les nombreuses miniatures d'un *Collectarium* du douzième siècle (1), celle qui occupe toute une page du folio 58 et représente le Christ en croix : une longue draperie à plis symétriques recouvre le Rédempteur de mi-corps à mi-jambes ; les traits, quoiqu'un peu durs, expriment vraiment la souffrance ; les yeux sont encore trop ouverts et les membres, surtout les doigts et les jambes, toujours trop longs. Les fonds sont d'or et les couleurs commencent à se fondre avec une certaine harmonie.

(1) Bibliothèque de Valenciennes, n° 101.

Plusieurs chartes de Saint-Amand peuvent donner une idée et des dilapidations auxquelles étaient exposés les vases sacrés et les reliquaires, et de la vénération dont ils étaient souvent l'objet. Un abbé de ce monastère, qui était un dissipateur, Beuve ou Bovon-le-Vieux (1076-1085) avait vendu, malgré l'opposition des religieux, la couronne de lumière, la table et le ciborium d'argent, donnés par la comtesse Suzanne. L'un de ses successeurs, Beuve le jeune (1107-1121) employa, du consentement de tous les moines de l'abbaye, une rente de seize marcs à refaire les tables d'or de l'autel et il acheva ce travail à l'aide d'une partie des revenus des moulins de Brebières. L'abbé Gautier (1121-1123), qui a conservé dans une charte le souvenir des méfaits de Beuve l'ancien, fit lui-même fabriquer une croix d'or dans laquelle étaient conservées des reliques; et en 1204, un autre abbé du nom de Gautier enrichit l'église d'une statue de la Vierge, ornée d'or, d'argent et de pierres précieuses, et lui fit don d'ornements sacrés.

Un fait survenu en 1152 peut donner une idée du respect porté aux châsses contenant les reliques des saints. Un prévôt de la ville de Saint-Amand nommé *Alamannus* avait usurpé les droits de l'abbaye, et, bien qu'il fût venu à résipiscence, la veuve de son fils, Gisèle Trosels, éleva les mêmes prétentions. Ses serviteurs poursuivirent et frappèrent les religieux, les désarçonnèrent, enlevèrent leurs chevaux et usèrent, comme si elle leur appartenait, de la forêt que Dagobert avait donnée au monastère. Hugues II, qui était alors abbé, crut qu'en présence de cette violation des immunités de l'abbaye, il ne pouvait plus laisser, dans le lieu élevé où elles se trouvaient au haut du sanctuaire, les saintes reliques dont l'asile était ainsi insulté. Il fit descendre, sur le pavé même de l'église, la châsse renfermant les restes de saint Étienne, le premier martyr, et de saint Cyr, aussi martyr, ainsi que la grande fierte où reposait le corps de saint Amand, le vénéré fondateur de l'abbaye. Ce ne fut pas, rapporte la charte à laquelle nous empruntons ces détails, sans de profonds gémissements et sans verser des larmes, que les religieux descendirent ainsi ces restes précieux, et ils humilièrent dans la poussière leur esprit et leur cœur, vases d'où les prières montaient, comme l'encens, vers le Seigneur. Et alors il arriva, par la miséricorde de

Dieu, que les violateurs des droits de l'abbaye furent saisis d'épouvante et de confusion, et implorèrent leur pardon.

L'ABBAYE de Marchiennes, qui avait, ainsi que nous l'avons vu, perdu, lors de l'invasion des Normands, non-seulement son église et ses constructions, mais aussi ses livres et ses vases sacrés, et qui avait eu ensuite beaucoup à souffrir des seigneurs de Landas, avoués devenus des maîtres et des oppresseurs, était parvenue au onzième siècle, grâce à l'énergie de Gérard, évêque de Cambrai et d'Arras, à recouvrer sa liberté, et n'avait pas tardé à voir les arts refleurir dans son enceinte. Pour remercier sainte Rictrude, la fondatrice et la patronne de l'abbaye, du secours qu'elle leur avait donné contre les oppresseurs, les religieux avaient renfermé les restes de cette sainte et ceux de saint Maurand et de saint Jonat en des châsses ornées d'or et d'argent. C'est de 1038 à 1048 que furent opérés ces travaux. La châsse de sainte Eusébie, fille de sainte Rictrude, qui se trouvait aussi dans la même abbaye, ayant été dépouillée de son or et de son argent par l'abbé Adalard pour venir au secours du village de Sailly, détruit par un incendie, un autre abbé, Amand, en 1133, l'enrichit de nouveau d'ornements d'or et d'argent et fit, à cette occasion, la visite des reliques avec ses religieux et en présence des enfants des écoles, mandés spécialement pour assister à la cérémonie afin d'en faire durer plus longtemps le souvenir dans la population de la contrée.

La châsse de sainte Rictrude avait été dépouillée de ses ornements extérieurs. En 1154, l'un des religieux, le frère Martin, rapporte l'auteur de la vie de la sainte, profondément attristé de cet état de choses, résolut d'y mettre fin en faisant faire une nouvelle châsse, à l'aide des ressources qu'il possédait personnellement. Il alla trouver le prieur et lui dit : « Je connais une personne qui souffre de voir les restes précieux de la sainte dans un reliquaire indigne de les conserver; elle est disposée à donner vingt marcs pour la confection d'une châsse nouvelle et à augmenter la somme, si cela est nécessaire; mais elle désire n'être pas connue, afin de conserver devant Dieu tout le mérite de son œuvre » Le prieur, sans faire d'autres

recherches, accepta cette offre, choisit des ouvriers habiles à travailler l'or et l'argent et fit ciseler une châsse magnifique. Le Seigneur, ajoute l'annaliste, ne voulut point laisser inconnue la libéralité de frère Martin : tandis qu'on travaillait encore, il révéla miraculeusement quel était l'auteur de ces dons, et celui-ci obtint ainsi tout à la fois plus de mérite devant Dieu et devant les hommes. La translation des reliques dans la châsse eut lieu le 2 août 1164.

C'est surtout par des travaux de calligraphie et d'enluminure, que se distinguèrent les moines de l'abbaye de Marchiennes. A la fin du onzième et au commencement du douzième siècle, Amand Duchâtel, successivement prieur d'Anchin et abbé de Marchiennes, écrivit et enlumina, pour cette dernière abbaye, des Commentaires sur les Épîtres de saint Paul, des Commentaires de saint Augustin sur l'Évangile de saint Jean, des Homélies de saint Grégoire sur Job et des traités du Vénérable Bède et de Haimon d'Halberstadt; les miniatures dénotent une main qui s'essaie et l'enfance de l'art, mais les enroulements et les dragons et êtres fantastiques sont dessinés avec facilité. Sur l'un de ces manuscrits, le n° 300, on lit ces vers qui révèlent le nom de l'auteur :

> Hunc librum solus monachus descripsit Amandus,
> Pro quo perpetuae comprendat munera vitae.

Sur le n° 303 se trouvent quatre vers offrant le nom de deux écrivains qui se sont associés à Amand pour écrire les homélies de saint Grégoire sur Job .

> Nos monachi tres hunc librum descripsimus Job :
> Primus Taeboldus, medius Fulbertus, Amandus.
> Poscimus inde Dei jugiter sentire juvamen,
> Auxilio Petri, Pauli precibusque beati.

Vers le milieu du douzième siècle, André Dubois ou Sylvius, prieur de l'abbaye de Marchiennes et auteur d'une importante chronique, a écrit de sa main les Commentaires de saint Augustin sur les Épîtres de saint Paul et les Décrétales d'Isidore Mercator, deux livres qui sont de véritables monuments

de l'art graphique (1). Ces ouvrages sont ornés d'un grand nombre d'initiales en capitale, vertes, rouges ou bleues; plusieurs initiales historiées sont d'une très riche exécution. Quelques-unes sont inachevées; au verso du premier folio des Commentaires sur saint Augustin, on voit l'esquisse à la pierre noire de l'évêque d'Hippone, et, vers les deux tiers du volume, une majuscule P dont les parties dorées ne sont pas rechampies, avec une petite portion du fond peinte en outremer. Sur le dernier feuillet du nº 347, on lit : « Anno Domini Mº Cº LIIIº, temporibus domini Hugonis abbatis, scriptus est liber iste ab Andrea, monacho istius ecclesiae. »

Au moine Gui, religieux de la même abbaye qui vivait à la fin du douzième et au commencement du treizième siècle, doivent être attribués cinq autres manuscrits, illustrés avec non moins de soin et non moins de luxe (2). En tête des Lettres de saint Jérôme (nº 245) se trouve une majuscule très finement exécutée : à la fin on lit ces vers :

Præclarus scriba Iherominus edidit ista,
Quæ scripsit nobis Guido, summi tiro regis.

Les auteurs du *Voyage Littéraire* ont admiré le *Josèphe* de l'abbaye de Marchiennes : ce splendide ouvrage, décoré en tête de chaque livre de grandes initiales sur fond d'or exécutées au douzième siècle avec la plus grande richesse et le goût le plus sûr, est de la main d'un scribe du nom de Guillaume, comme l'indique une pièce de quatorze vers qui se trouve au folio 188 et à la fin de laquelle on lit :

Hujus scriptori Willelmo sedulus oret
Lector, opem reddat gaudia tuta Deus.

Nous signalerons encore à Marchiennes le manuscrit nº 250, Commentaire de saint Augustin sur les Psaumes, enluminé par un anonyme du douzième

(1) Nous avons décrit ces livres dans notre *Catalogue des Manuscrits de la bibliothèque de Douai*, nºs 347 et 582.

(2) Id., nºs 245, 259, 265, 271, 281.

siècle. La lettre H qui se trouve en tête du commentaire sur le psaume dix-sept, présente une miniature petite, mais remarquable comme exécution. Dans la partie supérieure de cette lettre sont représentés le Christ et la Vierge, dont les traits, surtout ceux du divin Rédempteur, offrent une certaine dureté : inclinés vers la terre, ils semblent appeler vers eux les deux manuscripteurs. Sous le trait médial de la lettre, ceux-ci, enveloppés en de longues robes de moine aux nuances bleues artistement ménagées, montent vers le ciel, en présentant à Jésus et à Marie leur livre qu'ils portent chacun d'une main. Le cou est encore trop raide et la pose un peu trop tourmentée, mais l'expression est heureuse; de la main qui touche le livre, les scribes laissent tomber un phylactère, sur lequel se trouve ce vers :

Poscunt scriptores copulae cœlestis amores.

En récompense de leurs travaux, ils demandent d'entrer ensemble dans le ciel et d'y être unis avec l'époux et l'épouse mystiques, dont saint Augustin parle dans le commentaire qu'ouvre cette miniature. S'il y a encore un caractère barbare dans les proportions élancées du corps, dans la grandeur démesurée des yeux, dans la fierté un peu rude des figures et dans l'attitude violentée des personnages, il faut reconnaître l'influence chrétienne dans l'idée générale, dans la poésie de cette œuvre charmante. Le premier feuillet de ce magnifique in-folio est occupé tout entier par une miniature qui représente saint Augustin. L'évêque d'Hippone est assis sur un siège à griffons, tenant d'une main la crosse et de l'autre son livre de commentaires ; la figure est noble, sévère, dans le genre des personnages des mosaïques ; les plis des draperies sont remarquables par la dégradation des tons qui les forment ; le fond bleu à étoiles blanches est plus dur. Dans l'encadrement sont enchâssés sept médaillons, dont l'un, au-dessus de la tête du saint, montre le Christ avec les lettres symboliques Α et Ω; les six autres, quatre aux coins et deux au milieu renferment les saints de la famille de la fondatrice de l'abbaye de Marchiennes, Adalbald et Rictrude, avec le sceptre qui rappelle leur dignité, Maurand, avec la crosse d'abbé, Eusébie, Adalsende et Clostende avec la palme des vierges

et la lampe ou brûle une flamme rouge, symbole de la piété. Le B qui commence le psaume *Beatus vir* offre un Christ, byzantin par la longueur des bras et des mains, mais offrant une draperie formée à l'aide de tons très doux; l'arc en ciel sur lequel est assis le Rédempteur, le globe terrestre où il pose les pieds, le nimbe à croisillons qui entoure sa tête et l'auréole elliptique dont il est environné, sont des attributs qui montrent Dieu dans toute sa gloire et que nous retrouverons dans les œuvres des artistes du treizième et du quatorzième siècle. Ces détails, que nous pourrions multiplier, suffiront pour montrer que la miniature au douzième siècle subissait, outre l'action des idées du Nord et de l'art byzantin, l'influence de la poésie légendaire et symbolique de la foi chrétienne.

A Anchin, abbaye bénédictine fondée en 1079, le goût pour la miniature semble avoir été encore plus en honneur qu'à Saint-Amand et à Marchiennes. Lorsqu'on ouvre les manuscrits des écrivains et des enlumineurs de cette abbaye au douzième siècle, des moines Jourdain, Baudri, Gérard, Lambert, Siger, Rainaud et Olivier (1), on est charmé de l'harmonie de l'ensemble, de la sûreté de la main et de la richesse de l'imagination : on voit sans cesse passer, sous le regard, les dragons étranges, les anges pieux, les sirènes séduisantes, symboles de l'impureté, les oiseaux à tête humaine, les hommes au pied fourchu et à la tête de guivre, et tout un monde de jongleurs, de valets, de démons, de monstres, qui grimacent, gambadent, se saisissent par les cheveux, se lancent des flèches, se déchirent, se dévorent entr'eux; et souvent, au milieu de ces scènes, sorte de pandemonium, un moine, au front grave et noble, est assis, enluminant un livre à l'aide du brunissoir, une sainte se tient debout, calme et pieuse, recouverte d'un voile, revêtue d'une tunique aux longs et chastes plis.

(1) Voir notre *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de Douai*, nos 253, 309, 209, 220, 236, 372, 392 et 340. Nous reproduisons dans nos Documents, l'une des inscriptions en vers léonins, pieuses mais bizarres par les difficultés vaincues, dans lesquelles les miniaturistes aimaient à faire connaître leur nom et les sentiments qui les avaient déterminés à écrire leur livre.

Nous ne décrirons en détail que la première miniature du traité de saint Augustin sur la Trinité (1), enluminée par deux moines de l'abbaye d'Anchin, Baudouin et Jean. Baudouin, mort avant d'avoir achevé ce livre, est représenté, au bas de la miniature, couché dans un tombeau et tenant à la main un phylactère, sur lequel il est écrit :

Post operis prima, terre peto, mortuus, ima
Ergo memento mei, qui legis alta Dei.

Au pied du mort, un moine prononce le vers suivant, imprégné tout à la fois de douleur, d'espoir et de prière :

Lugeo, spero tamen; pace fruaris, amen.

Et au chevet, saint Martin bénit celui qui vient de quitter la terre, en lui disant :

Flamma, verme, pice, careas, specialis amice.

Un ange, les ailes épandues, emportant l'âme du défunt figurée sous la forme d'un enfant, tient en sa main la croix, d'où descendent ces paroles :

Pervia clave crucis, foveat te regia lucis.
Ad laudis fructum ceco de carcere ductum.

Au-dessus du tombeau, au second plan, le moine Jean, qui a continué le manuscrit, présente au Seigneur le livre commencé par Baudouin et fait monter vers le ciel cette prière, qui se lit sur un phylactère :

Suscipe scriptores et eorum, Christe, labores,
Adjutos precibus a geminis patribus.

Ces deux pères sont saint Augustin, dont les enlumineurs ont écrit et orné l'ouvrage, et saint Gossuin, abbé d'Anchin, qui répondent de même par des légendes en vers.

(1) *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de Douai*, n° 257.

Au sommet, assis dans sa gloire, le Christ accueille l'offrande du livre et dit aux enlumineurs :

> Ad regnum vite, benedicti quique, venite
> Quod volui condi vobis ab origine mundi.

Aux quatre angles de la bordure sont, dans des médaillons, Abraham, Moïse, David et Isaïe, dont les phylactères portent quatre textes de l'Ancien Testament qui concernent le mystère de la sainte Trinité (1).

On le voit cette œuvre est tout à la fois un tableau et un poème. Il est peu de miniatures qui peuvent donner une idée plus complète du développement qui s'était produit dans l'enluminure dès le douzième siècle, au point de vue de l'idée et même de l'exécution.

LES MODIFICATIONS que l'art de la miniature subit au treizième et au quatorzième siècle peuvent facilement se suivre, en étudiant les manuscrits de Marchiennes et d'Anchin conservés dans la bibliothèque de Douai. Au nombre de ces manuscrits, nous signalerons le *Decretum Gratiani* (n° 590), œuvre très finement exécutée par un moine d'Anchin, où le style de la période précédente est encore assez fortement accusé, les Psaumes avec la glose ordinaire (n° 19), qui montrent, au folio 3, un B majuscule dont le champ est d'or, avec David jouant de la harpe dans la partie supérieure et ayant, autour de lui, parmi des enroulements très gracieux, quatre manuscripteurs dont le premier semble méditer, tandis que les autres tiennent le *calamus* et le brunissoir, et dans la partie inférieure un roi (sans doute encore David) qui joue avec l'archet sur un instrument de musique, tandis que, dans les entrelacs, un enfant saisit un lion par la crinière, un autre coupe la tête à un guerrier et un troisième frappe sur le carillon, allusions à la vie du vainqueur de Goliath, du Roi-Prophète. Le tout est d'une admirable

(1) M. Escallier, dans son *Abbaye d'Anchin*, a laissé une description très détaillée de cette œuvre et a longuement parlé des miniaturistes de l'abbaye, p. 99 à 116.

VII.

INITIALE DU XIIIe SIÈCLE

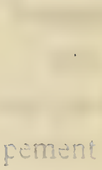
Ce B majuscule, accompagné des mots *eatus vir qui non abiit*, se trouve en tête d'un Commentaire sur les Psaumes, provenant de l'abbaye de Marchiennes; ce manuscrit est aujourd'hui conservé dans la bibliothèque communale de Douai, sous le n° 14. Il accuse la fin du quatorzième siècle.

Le champ de l'initiale est bleu à étoiles d'or pour le milieu et d'or pour les bordures; les rinceaux, les entrelacs et les détails de l'ornementation sont tracés en couleur bleue, rouge et verte. Dans les deux boucles du B, on voit au centre David touchant la harpe; les médaillons, que de gracieux rinceaux forment autour de ces sujets principaux, montrent David tuant un lion, décapitant Goliath et jouant de divers instruments de musique, ainsi que quatre scribes, qui semblent être les quatre évangélistes. Au milieu de l'efflorescence des rinceaux, des entrelacs et des feuillages, sont jetés des personnages et des têtes d'animaux fantastiques. La composition est pleine de verve; l'exécution est très fine et le coloris très riche et très harmonieux.

P. 228

VII

INITIALE DU XIIIe SIÈCLE



Ce B majuscule, accompagné des mots *Beatus vir qui non abiit*, se trouve en tête d'un Commentaire sur les Psaumes, provenant de l'abbaye de Marchiennes; ce manuscrit est aujourd'hui conservé dans la bibliothèque communale de Douai, sous le n° 14. Il accuse la fin du quatorzième siècle.

Le champ de l'initiale est bleu à étoiles d'or pour le milieu et d'or pour les bordures; les rinceaux, les entrelacs et les détails de l'ornementation sont tracés en couleur bleue, rouge et verte. Dans les deux boucles du B, on voit au centre David touchant la harpe; les médaillons, que le gracieux rinceaux forment autour de ces sujets principaux, montrent David tuant un lion, décapitant Goliath et jouant de divers instruments de musique, ainsi que quatre scribes, qui semblent être les quatre évangélistes. Au milieu de l'efflorescence des rinceaux, des entrelacs et des feuillages, sont jetés des personnages et des têtes d'animaux fantastiques. La composition est pleine de verve; l'exécution est très fine et le coloris très riche et très harmonieux.

Pl. 228



HELIOG DUJARDIN IMP.

finesse d'exécution. Comme noms de miniaturistes nous pouvons citer, outre Gui de Marchiennes dont nous avons déjà parlé, un scribe d'Anchin *Sego*, qui a écrit au bas du fol. 106 du mss. n° 357 :

> Scripsi solus ego qui dicor nomine Sego
> Hunc librum totum ; dare debetis mihi potum.

Cette dernière idée remplace souvent, au treizième et au quatorzième siècle, les nobles et pieuses pensées des moines de l'âge précédent.

Pour le quatorzième siècle, nous mentionnerons les manuscrits que l'abbé de Marchiennes, Guillaume Chrétien, avait apportés de l'abbaye de Saint-Martin de Tournai, où il avait été moine. Parmi les six ouvrages qui viennent de cet abbé, se trouve le poème en vers qui a pour titre : *Le Pèlerinage de la vie humaine*. Le fontispice est entouré, comme un grand nombre d'autres pages, de la gracieuse bordure en feuilles de chardon qui caractérise la seconde moitié du quatorzième siècle. La première miniature montre l'abbé de Châlis, l'auteur de l'ouvrage, racontant sa vision à des religieux et à plusieurs laïcs, seigneurs et dames : entre l'auditoire et le prieur se trouve un vase d'où sort un bouquet de roses, ornement gracieux qui fait pressentir un motif qu'on retrouvera souvent dans les Annonciations du quatorzième siècle. Dans la seconde miniature, le prieur est endormi sur sa couche ; mais le miroir, qui se dresse au pied de son lit, laisse voir la Jérusalem céleste dont il a la vision durant son sommeil. Ces deux vignettes et les autres, toutes relatives au texte de chaque paragraphe, présentent des personnages, qui, malgré une certaine raideur, ont le mérite d'être vrais par l'expression et par le costume ; un grand nombre de monstres apocalyptiques qui sont dessinés de toutes parts sur les marges, font voir les derniers restes de l'influence des hommes du Nord dans l'art de la miniature.

SI NOUS avons parlé si longuement, à l'occasion des abbayes de Saint-Amand, de Marchiennes et d'Anchin, des manuscrits du onzième, du douzième et du treizième siècle, c'est que les bibliothèques de ces abbayes offrent, à ce point de vue, de vrais chefs-d'œuvre, et que la plupart

de ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art négligent d'étudier les enluminures de ces âges primitifs. Et cependant, il y a un attrait, un charme tout particulier dans cette étude. Je n'ai jamais pu voir, sur le vélin des manuscrits, la figurine qui représente l'enlumineur, sans y arrêter quelque temps mes regards et ma pensée. Le visage du moine est calme et sérieux; une légère couronne de cheveux entoure sa tête rasée; il est enveloppé par une robe de bure aux longs plis; assis sur un escabeau de bois sculpté, il incline la tête vers le large pupitre qui porte un livre orné d'enluminures encore inachevées, et sa main, avec la plume ou le brunissoir, étend l'or, l'argent et les couleurs brillantes : et autour de lui, dans les enroulements capricieux du feuillage et des arabesques, s'agitent les démons, les sirènes, les dragons ailés et tout un monde d'êtres fantastiques. Cette miniature ne représente-t-elle pas l'existence du moine écrivain et miniaturiste? Tandis que, autour des murs du monastère, guerroyaient les Francs, les Normands et les Magyars, tandis que l'inquiétude régnait parmi les manants, les gens d'armes et les seigneurs, lui, dans la solitude respectée du cloître, il passait sa vie à étudier, à peindre et à prier. Pour lui, enluminer c'était remplir un devoir : la règle le lui ordonnait et son supérieur le lui imposait au nom de Dieu lui-même; enluminer c'était satisfaire son amour pour l'étude et le travail, c'était vivre de la vie intellectuelle et en faire vivre les autres, comme le dit ce vers d'un copiste dont l'ouvrage existe dans la bibliothèque de Lille :

Scripsit amore sui, conscripsit amore suorum (1).

Enfin, pour lui, enluminer c'était travailler à la gloire de Dieu, au salut des âmes, à sa propre sanctification, c'était faire connaître les mystères de la foi, contribuer à la solennité des saints offices et décorer le texte des livres sacrés et la vie des Bienheureux. Et nous voyons, en effet, les miniaturistes, tantôt, comme à Saint-Bertin, à Marchiennes et à Anchin, offrir leur ouvrage au Christ et au saint fondateur de leur abbaye, tantôt, comme le moine

(1) Bibliothèque de Lille, mss. n° 191.

Lanvin, dans un manuscrit du onzième siècle, donner à leur œuvre le nom charmant de fleurs de l'âme, présent qu'ils offrent à la sainte Vierge,

> Hos anime flores, quibus ornentur bene mores,
> Ex famulis unus fert Lanvinus tibi munus,
> Stella, Maria, maris; quem perpetuo tuearis (1).

Et Radulphe, le moine d'Arras, ainsi que nous l'avons déjà rappelé, voyait, tandis qu'il écrivait, saint Vaast qui le contemplait du haut du ciel et lui disait : « Écrivain, autant il y a de lignes, de lettres, de points dans ton œuvre, autant je te remets de fautes. » Les artistes qu'inspiraient des idées si élevées devaient nécessairement conduire insensiblement la miniature à une hauteur de pensée et d'exécution qu'elle n'avait jamais atteinte dans l'antiquité; peu à peu l'art devenait chrétien. Et comme la plupart des sculpteurs et des peintres célèbres de la fin du quatorzième et du quinzième siècle, les André Beauneveu, les Van Eyck, les Van der Weyden et les Memling, ont manié la plume et le brunissoir de l'enlumineur en même temps que le pinceau et le ciseau, ils ont dû se former à l'école des miniaturistes. Il est une vérité qu'il ne faut jamais perdre de vue, si l'on veut suivre les développements de l'art dans les Pays-Bas, c'est que, au moins dans ces contrées, la grande peinture du quinzième siècle est fille de la miniature des siècles précédents.

En même temps que la miniature, l'abbaye d'Anchin cultivait les autres arts, et surtout la sculpture et l'orfèvrerie. Il est possible d'entrer à ce sujet dans quelques détails, grâce au travail historique d'un religieux de cette abbaye, François de Bar, dont M. Escallier a donné une sorte de traduction accompagnée de commentaires et d'un certain nombre de notes, dans son *Histoire de l'Abbaye d'Anchin*. Nous y voyons qu'au temps de l'abbé Alexandre (1155-1175), un saint prêtre nommé Druon, fabriqua pour cette abbaye, aux frais d'un connétable Michel, une croix avec crucifix, « véritable chef-d'œuvre d'orfèvrerie qui eut beaucoup de célébrité dans le pays (1). » Elle renfermait, dans sa partie supérieure, des reliques de l'apôtre

(1) Escallier, *L'abbaye d'Anchin*, p. 123; id., p. 176.

saint Jacques, et dans la traverse de la croix d'autres reliques de saint André et de deux patriarches d'Alexandrie et d'Antioche. En 1181, après une messe célébrée en l'honneur de la sainte Trinité, Simon, abbé d'Anchin, vit poser, par Baudouin, comte de Hainaut, la première pierre de la nouvelle église d'Anchin; et vingt-sept ans après, son neveu, l'abbé Simon II, achevait cet immense édifice de l'époque de transition, en partie roman et en partie ogival, qui subsista jusqu'à la Révolution française : on admirait surtout les stalles, sculptures que Jacques de Guyse appelle incomparables, et montrant, au milieu de nombreuses colonnettes, les statues des Prophètes et des rois de l'Ancien Testament, toutes couvertes de peintures.

Au nombre des tombeaux de cette abbaye, qui étaient des objets d'art, nous signalerons celui de l'abbé Simon mort en 1234, recouvert de lames artistement travaillées sur lesquelles était représentée l'église dont il avait achevé la construction, et celui de Jacques de Béthune mort en 1250, sur lequel il était sculpté en costume d'abbé, comme tous ses prédécesseurs dont les sépultures étaient rangées par ordre dans le chœur de l'église. Cette phrase suffit pour nous apprendre combien il devait y avoir de riches monuments funéraires dans l'église de l'abbaye d'Anchin (1).

Entre 1250 et 1271, l'abbé Guillaume Brunel fit exécuter, pour les reliques de la même abbaye, des châsses et des reliquaires d'or et d'argent curieusement ciselés et enrichis de pierres précieuses. Mais, ajoute M. Escallier reproduisant le récit de François de Bar qui avait vu lui-même les objets dont il s'agit, l'ouvrage de ce genre le plus magnifique, le monument le plus splendide de la piété de l'abbé Guillaume, ce fut une énorme table d'autel en argent et admirablement dorée, portant, sous des ombelles, les statues en argent des douze apôtres, tenant dans la main leurs attributs faits de l'or le plus fin. Dans le milieu du retable et comme couronnement, se voyait le groupe des trois personnes de la sainte Trinité avec la sainte Vierge, en argent doré, et sur le dais du baldaquin qui couvrait ce groupe étaient enchâssés trois saphirs d'une grosseur peu commune. Toute la table était parsemée de pierres

(1) Escallier, *L'Abbaye d'Anchin*, p. 153 et 160.

précieuses au nombre de trois cent cinquante. Parmi ces pierres on admirait une escarboucle d'une grosseur démesurée et d'un éclat sans pareil, et tel qu'aux fêtes solennelles un petit cierge allumé placé devant ce diamant en faisait jaillir. disait-on, une si grande lumière qu'il suffisait à illuminer tout le temple pendant la nuit (1). Un serviteur fidèle, à qui avait été donnée une certaine somme d'argent pour effectuer un pèlerinage, avait rapporté de l'Orient ces pierres précieuses : l'abbé Guillaume les lui avait achetées, puis il avait chargé un religieux de l'abbaye, du nom de Nicolas, fils d'un orfèvre d'Arras, de forger cette table. Ce moine, nouveau Béséléel, animé d'un esprit divin, vint à bout, avec des ouvriers habiles dans l'art de l'orfèvrerie, d'achever ce chef d'œuvre, orné de délicates ciselures, tout incrusté d'or et étincelant de pierres précieuses : *Ecce vocavi ex nomine Beseleel..., et implevi eum spiritu Dei..., ad excogitandum quidquid fabrifieri potest ex auro et argento... et gemmis* (Exode, cap. XXXI). Jacques de Guise nous fait connaître que cette table d'autel incomparable, *tabulam altaris incomparabilem*, fut apportée dans l'église l'an 1262, la veille de Noël (2). Le soin avec lequel l'abbaye d'Anchin conservait cette merveille de l'art et de la richesse, se voit dans un passage du livre d'argent de Saint-Amé, où il est dit qu'en septembre 1290, lorsque les troupes du roi de France envahirent l'Ostrevant, les moines d'Anchin portèrent leur table d'autel à Douai, dans l'église Saint-Amé, où elle resta jusqu'à la fin de la guerre. Nous devons encore signaler, au nombre des reliquaires d'Anchin, une grande corne, de la forme et de la dimension de celles des buffles d'Italie, qui porte, à son extrémité pointue, une tête de chien en cuivre doré, non perforée et aux yeux émaillés. Elle est en outre garnie de deux cercles de cuivre autrefois dorés et ornés de fragments de verroteries imitant des émeraudes et des améthystes. Cet objet, qui peut donner une idée des cornes à reliques citées dans les inventaires du moyen-âge, est conservé dans le musée archéologique de Douai, sous le n° 159; il accuse le douzième ou le treizième siècle.

(1) François de Bar, *Histoire manuscrite de l'abbaye d'Anchin*, conservée à la Bibliothèque de Douai, p. 188 v°.

(2) Jacques de Guise, *Annales du Hainant*, l. XVI, ch. VI.

Outre l'habile artiste Nicolas, fils d'un orfèvre d'Arras, dont nous venons de parler, l'abbaye d'Anchin possédait, vers la même époque, en 1272, un autre religieux désigné sous le nom de maître Jacques l'orfèvre, à qui les religieuses de la collégiale de Nivelles demandèrent le plan de la splendide châsse, encore aujourd'hui conservée dans l'église de Nivelles, qu'elles voulaient faire forger en l'honneur de leur fondatrice, sainte Gertrude. Cette châsse fut exécutée par le moine d'Anchin, Nicolas de Douai, le même que l'auteur de la table d'autel, qui eut la direction du travail, et par l'orfèvre Jacques de Nivelles; nous en parlerons ailleurs. Ce que nous venons de dire suffit pour montrer le développement des arts à Douai et dans les abbayes voisines de cette ville.

CHAPITRE XII.

L'ART A VALENCIENNES
DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

L'hôtel de ville de Valenciennes. — Les tapissiers et les brodeurs, les émailleurs et les orfèvres, les verriers, les peintres et les sculpteurs de cette ville. — Le chœur de l'église de l'abbaye Saint-Jean. — André Beauneveu, maître resté inconnu; ses travaux de peinture et de sculpture à Valenciennes; il sculpte trois tombeaux de rois de France à l'abbaye de Saint-Denis et exécute divers ouvrages en Flandre; il dirige les travaux de peinture et de sculpture au château de Mehun-sur-Yèvre et enlumine des manuscrits pour le duc de Berry.

RIEN de plus charmant, de plus original, de plus artistique que l'ancien hôtel de ville de Valenciennes. La partie centrale était formée, comme le palais de saint Louis à Paris, d'un haut soubassement en pierres de taille à l'aspect solide et sévère, dans lequel s'ouvraient trois larges portes et à l'extrémité gauche une entrée principale avec auvent, dont le tympan triangulaire offrait, sur ses rampants, deux lions tenant des bannières et portant les armes de Hainaut. Au-dessus de cette base en pierre s'élevaient, en encorbellement, les étages, dont la richesse d'ornementation contrastait avec la sévérité du soubassement : ces étages

présentaient à droite, au-dessus de l'auvent et de la première porte, deux immenses fenêtres à meneaux, à rosaces et à tympans triangulaires, séparées par deux rangées de statues placées l'une entre les fenêtres elles-mêmes et l'autre entre les tympans, et surmontées de bas-reliefs sculptés; à gauche, au premier étage, s'ouvraient cinq fenêtres ogivales, avec une riche bretèque, occupant toute la largeur de la construction, et au second, cinq autres fenêtres, semblables aux claires-voies des églises du moyen-âge, entre lesquelles se trouvaient aussi des statues. Voilà la partie centrale. Elle était complétée par deux autres constructions. A droite, s'élevaient l'église Saint-Pierre, chapelle échevinale, dont on voyait le chevet plat percé d'une grande fenêtre à meneaux accostée de deux fenêtres plus élancées, et un autre édifice offrant au rez-de-chaussée deux portiques en ogive séparés par une colonne et au-dessus trois rangs d'arcades aveugles, aussi en ogive, superposées comme on le voit au portail de Notre-Dame de Dijon. A gauche de la construction centrale, se trouvaient deux autres parties du monument, présentant l'une, au-dessus d'une large porte quatorzième siècle, ornée de rampants et de choux, trois fenêtres ogivales en fer de lance surmontées d'un mur élevé privé de toute ornementation, et l'autre, au-dessus de deux larges entrées, deux rangs de fenêtres beaucoup plus petites que celles des autres parties de l'édifice; à l'angle de la construction, la célèbre horloge de Valenciennes (1) placée en encorbellement et surmontée d'un tympan richement ouvragé, et plus haut une flèche svelte et gracieuse comme celles du transept de nos grandes cathédrales. Le tout, à l'exception de l'église, était surmonté d'une sorte de

(1) Voici ce que dit de cette horloge l'historien d'Outreman : « J'ai laissé à dessein l'Horologe. Cètte machine est placée au bout de la Maison de ville et jointe à la Halle aux grains. Outre les heures ordinaires marquées au cadran, on y voit le globe du soleil monter et descendre selon la saison et en quel des douze signes il est logé. La lune y est représentée en un globe, qui change de face ainsi que ce planette et nous distingue tous les cartiers. Un ange montre le mois courant, dont le nom est peint en grosses lettres d'or; de plus icy se présente un tableau où sont dépeints tous les exercices des hommes pendant chacun des douze mois. Finalement, un autre grand soleil d'or déclare les heures du jour, et un planette noir celles de la nuit; puis en un autre tableau passent les noms, en gros cadeaux, de chaque jour de la semaine..... Les heures se sonnent par deux Jacquemards ou géans de bronze, qui martellent l'un après l'autre sur un timbre qui est sur le haut de la tour. » — Cette description rappelle la célèbre horloge de Cambrai dont nous parlerons plus loin et dont le mécanisme était dû à Jean de Songnies, horloger de Valenciennes.

corniche formée d'arcades ogivales en encorbellement, reliées entr'elles, à des distances inégales, par sept échauguettes. Cet édifice, où se trouvaient, la maison échevinale, la halle aux laines, la halle aux draps, la halle aux grains, les prisons, l'arsenal et la chapelle échevinale, était l'un des plus beaux hôtels de ville des Pays-Bas : Guichardin dit qu'il est « sur tous superbe et magnifique. » On pouvait en dire autant du beffroi, construction tout à la fois élégante et sévère, dont l'écroulement, arrivé en 1843, a produit une si profonde sensation chez tous ceux qui s'occupaient d'art et d'archéologie.

La cité, qui avait fait construire et décorer ce monument, devait avoir le goût des arts. Il est facile de se convaincre, en parcourant les mentions renfermées dans les quelques comptes et les quelques registres de la seconde moitié du quatorzième siècle qui se trouvent encore aujourd'hui dans les Archives de Valenciennes, qu'un grand nombre d'artistes, tapissiers, brodeurs, orfèvres, peintres et sculpteurs, ont résidé dans cette ville. Comme tapissiers et brodeurs, nous ferons connaître, en parlant des comtes de Hainaut : en 1325-1326, un maître qui faisait des tapis pour l'empereur d'Allemagne; en 1335, Henri Jollain, qui livre deux chambres de tapisserie pour le comte et la comtesse; en 1358-1360, Gautier De le Croix, le brodeur; en 1397, 1398 et 1399, Arnould de Brésin, ouvrier de haute lice, et plusieurs brodeurs. Les Archives de la ville mentionnent : en 1348, Gautier le brodeur qui fournit des bannières grandes et petites pour le corps de milice; en 1365, Jacques Charlet, brodeur, qui est reçu bourgeois; en 1367, Jean De le Croix et Jacques De le Riuwelle, qui sont aussi « ouvriers de broudure; » en 1368 Jean Castelain, de Quiévrain, « ouvrier de hautelice, » intéressante mention qui porte à croire qu'après Arras et Tournai, Valenciennes a été, dans les Pays-Bas, la première ville où l'on a fabriqué les tapisseries de haute lice; en 1372, Jean Dusautoir, fils de Bernard, ouvrier « de soye sour soie, » reçu bourgeois de même que Jean Hassars, de Malingnes (Malines?), brodeur; en 1383, Jean de la Croix « con dist Mecrement, « aussi brodeur; en 1384, Jean de Lain, ouvrier de haute lice d'Arras, et Pierre Colinch, de Zoeteghem, brodeur; en 1389 et en 1399, Baudouin d'Estaimberg, brodeur.

Les orfèvres sont encore plus nombreux : c'est, en 1347, Jean d'Arras ; en 1353, Guillaume l'émailleur ; en 1356-1357, Jean de Somaing, Jacques Le Cochon et Jacques Brochon du Castel, à qui la ville achète une coupe et un pot d'argent émaillés avec vingt-quatre hanaps, aussi d'argent, pour en faire présent au duc Louis ; en 1358, demoiselle « Mayne Moysette, » Jean Du Gardin, fils de Régnier, Jacques Du Gardin, fils d'Alard, Nicaise l'orfèvre et Matthieu son fils, Gui Lespesier Martin d'Ansaing, Guillaume l'émailleur et plusieurs autres qui fournissent les précieux joyaux que la ville offrit au duc Aubert ; en 1360, Jean de Faukes ; en 1362, Nicolas Du Gardin, Piérart Moyset, Jean De le Sauch et Thierri Brochon, cités au sujet de présents donnés au même duc ; en 1364, Herman de Lubeck, reçu bourgeois ; en 1365, Jean Deré ; en 1366, Alard de Landas, Guillaume « li Oubiers, » Hanon Marcotiaux (1), Jacques du Fresnel, d'Onnaing, reçus bourgeois ; en 1367, Ghislain Lecarpentier, aussi reçu bourgeois, appartenant à une famille d'orfèvres de Tournai, qui plus tard grava des sceaux pour Philippe, duc de Bourgogne ; en 1368, Thierri Brocon, que nous avons déjà mentionné, et qui reçut deux cent trente-six livres pour une coupe d'argent et « I pot temproir » dorés et émaillés, offerts à la duchesse avec douze hanaps d'argent ; en 1369, Jean Marissal, fils de Jean, reçu bourgeois, et Jacques du Franiel, déjà indiqué sous le nom de Jacques du Fresnel, qui dore le lion dont était décorée la boîte que portait le messager de la ville ; en 1370 et 1373, Lotard du Pont de pierre, Matthieu de Somaing, Jacques Bierlant et Simon de Lille ; en 1374, Jacques d'Ath, orfèvre de Tournai, reçu bourgeois ; en 1379, Jean de Cramaire, « con dist de Couvron, » reçu bourgeois, ainsi que Jean « Lioncle, » de Bruges ; en 1380-1381, Amaury, orfèvre de Valenciennes, qui vend des perles au duc de Brabant (2), et Pierre de Maceries ; en 1384, « Bietremieu » l'orfèvre et Jean Le flament, de Tournai ; en 1385, Gilles Moinnet, fils de Gérard, de Preux près Gommegnies ; en 1388, Jean De le

(1) Ces dernières indications sont données par M. le baron de La Fons, *Revue universelle des Arts*, t. X, p. 230 et t. XX.

(2) De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 288 ; extraits d'un compte des ducs de Brabant pour l'annee 1380-1381, fol. 122 v°.

Moure; en 1397, Jacques Hellin dit de Thulin, Jacques de Laure, de Tournai; et Guillaume Portiau, de Dieppe, en 1399.

Parmi les verriers, nous mentionnerons en 1361, 1369, 1370 et 1371, Jean de Brabant le verrier, dont le nom paraît souvent dans les comptes de la recette générale du Hainaut, et Guillaume le verrier, qui refait les fenêtres de la massarderie où le vent avait détruit un écu des armes de Hainaut; et en 1388-1389, Thillemant Wan de Crelee, de Cologne, qui est reçu bourgeois.

La nomenclature des peintres et des sculpteurs est importante pour l'histoire de l'art: en 1348 et en 1353, nous trouvons, au sujet de la peinture des étendards de la ville, un Jean de Sevrin dont le nom a été porté à Valenciennes durant toute la première moitié du quatorzième siècle par des artistes chargés de travaux importants; en 1361, outre Lotard de Baillieu, le peintre qui fut chargé de décorer le fleuron du tympan de la chapelle échevinale, les comptes de la ville font connaître Jean de Beaumez, reçu bourgeois la même année, qui fut chargé de peindre et dorer l'image de la Halle des jurés, et que nous retrouverons, plus tard, chargé des travaux les plus importants à la Chartreuse de Dijon et dans les châteaux de Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne; en 1364, Jacques de Gand qui peignit les étendards; et, en 1371, Thomas de Gand, écrivain et sans doute enlumineur, reçu bourgeois. Le compte de 1366-1367 offre les noms de « Nakefaire, » qui écrit et enlumine le tableau où sont les ordonnances de la halle, du peintre Olivier, sans doute le même que Nicaise Olivier, de Sebourg, reçu bourgeois en 1371, qui décore deux couronnes, et ceux des peintres Nicolas de Marchiennes et Lotard Copdelance le fils, dont nous retrouverons des travaux dans les comptes du Hainaut, qui peignirent, cette année et de nouveau en 1375 et en 1382, les étendards des milices de la ville. Les registres aux choses communes nous révèlent en outre l'admission à la bourgeoisie: en 1370 de Jean de Thory, tailleur d'images, dont on rencontre le nom dans un mandement de Charles V, roi de France, en date du 18 juin 1378, où il est dit « xxx francs paiez a Jehan de Torry, ymagier, pour un

ymage de saint Pierre Célestin, qu'il a fait pour nous (1); » en 1375, de Jean Escalles, du Quesnoi, et de Jean de Buisset, de Bry, l'un et l'autre scribes; en 1379, de Jean Beauvarlet, « con dit de Corbie, » peintre, qui fut chargé, en 1382, de décorer, avec Lotard Copdelance, la basse halle des jurés, la montée de la haute halle, la porte et les murs de la halle, et aussi le grand lion qui se trouve au-dessus de cette porte; en 1384, de Jacques Des Blansmons, de Wiers, ymagier mentionné dans les comptes de la recette générale du Hainaut, et de Nicolas le peintre, d'Allemagne; en 1388-1389, de Guillaume de Bommale, de Chauny, peintre dont le nom paraît dans les mêmes comptes et dans ceux de la ville de Douai; et, en 1389, de Jean du Rieu, « imagier, » qui pourrait être le même personnage que Jean de Valenciennes chargé de diriger les travaux de sculpture à l'hôtel de ville de Bruges vers 1390.

Nous pouvons parler avec détails de la reconstruction du chœur de l'église de l'abbaye Saint-Jean, le plus ancien monastère de Valenciennes, grâce à un document récemment trouvé à Bruxelles. Le chœur de cette église ayant été, vers le milieu du quatorzième siècle, détruit par un incendie, ainsi que le rappelle Simon Le Boucq dans son *Histoire ecclésiastique de la ville et du comté de Valenciennes*, l'abbé Jacques de Dour, qui administrait l'abbaye depuis 1338, le fit reconstruire. Le document retrouvé à Bruxelles fait connaître que le chœur fut agrandi de trente pieds, et que le travail fut opéré de 1350 à 1356, par Jean Mourart, sous la direction de Jean d'Oisy, maître des ouvrages de maçonnerie ou architecte du comté de Hainaut. La décoration monumentale de cet édifice semble avoir été somptueuse : diverses œuvres de sculpture, soubassements des piliers, chapiteaux, pupitre pour le missel, et des œuvres de peinture et de dorure furent exécutées par Simon de Saint-Omer, artiste appartenant sans doute à la famille de sculpteurs de ce nom que nous avons retrouvée à Tournai, Douai et Cambrai; parmi les statues qui décoraient le chœur, sont mentionnées celles

(1) Léopold Delisle *Mandements et actes divers de Charles V*, Paris, imp. nationale, 1874; n° 1737.

de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste qui furent dorées d'or fin par Jean Le Bleu, celles de saint Pierre et de saint Paul décorées d'or et d'une peinture polychrome, et celles de sainte Marguerite, saint Nicolas et sainte Catherine, qui furent dorées aux frais de sire Jacques Le Grue et de sire Gilles de Hergies. La verrière du fond du chœur, qui coûta trente-huit livres, fut donnée par la comtesse de Hainaut, trois autres, dont le prix fut de trente-trois livres et quelques sous, furent faites grâce aux générosités de Louis de Male, comte de Flandre, de Jean Defayta, abbé de Saint-Bavon de Gand, et de la dame de Rosnay; la cinquième, qui coûta vingt-trois livres cinq sous, eut pour donateurs deux chevaliers de grand renom, Gautier de Fosseux et Gautier de Mauny. La croix en fer, qui surmontait le chœur, fut l'œuvre de Bernard de Beaulieu; l'agneau, qui était sous cette croix, fut ciselé par Nicaise l'orfèvre et doré par Nicolas de Ghislenghien. Le document découvert à Bruxelles, outre qu'il fait connaître les noms de plusieurs artistes, offre un grand nombre de détails sur la partie technique de la construction.

Nous devons aussi appeler l'attention sur un autre objet, encore aujourd'hui conservé, qui présente un curieux spécimen des reliquaires en forme de bras. Il se trouve dans le trésor de l'église Saint-Nicolas de Valenciennes. Ce reliquaire est en bois, ainsi que la main qui le surmonte. Il est orné, aux deux extrémités et au centre du bras, de trois anneaux en cuivre doré avec deux larges bandes de même métal qui relient ces anneaux devant et derrière. Ces anneaux et ces bandes montrent, sur un fond formé de petites lignes losangées presque imperceptibles, des griffons, des dragons ailés et d'autres animaux fantastiques. Sur la partie plane du bras, entre les anneaux, sont appliquées quatre plaques, aussi en cuivre doré, formées de quatre pièces circulaires unies par un motif milieu et offrant à chaque extrémité une fleur de lis. Tous les ornements en cuivre sont rehaussés de cabochons, dans lesquels sont inserties des pierres précieuses ou des intailles gravées, disposées cinq par cinq. L'une des plaques, qui est mobile, présente, sur le revers, l'inscription suivante : ✠ DE LE COULOMBE OU DIEX FU LOIÉS. DOU BRAC S. LORENT. DE LE PIERE SOUR QUOI LI SANS JHU CRIST KÉI. DOU BRAC S. BERTREMIEU. DOU BRAC S. PHELIPE. DE S. ANDRIEU. DE STE CROIS. DE S. NICAISE. DOU SÉPULCRE NOSTRE SIGNEUR. DE LE MAGDELAINE. DES DRAS NOSTRE DAME.

Nous avons réservé, pour la fin de ces pages sur l'art à Valenciennes, la biographie d'un artiste, resté inconnu jusqu'à nos jours, que de récentes découvertes, opérées dans les documents des archives et dans les récits des chroniqueurs, permettent de ranger parmi les plus remarquables sculpteurs et les plus habiles miniaturistes dont peut s'honorer la France, André Beauneveu.

Froissart, en parlant de Jean, duc de Berry, qui se trouvait, en 1390, à son château de Mehun-sur-Yèvre. rapporte qu'il « s'y tint plus de trois sepmaines et devisoit au maistre de ses oeuvres de taille et de peinture, maistre Andrieu Beauneveu, à faire nouvelles ymages et peintures : car en telles choses avoit il grandement sa fantaisie de tousjours faire ouvrer de taille et de peinture. Et, ajoute le chroniqueur, il estoit bien adressié : car, dessus ce maistre Andrieu, dont je parolle, n'avoit pour lors meilleur ne le pareil en nulles terres, ne de qui tant de bons ouvraiges feust demouré en France ou en Haynnau, dont il estoit de nacion, et ou royaume d'Angleterre (1). »

Le maître, dont Froissart parle en ces termes élogieux, était, on ne peut en douter, un artiste célèbre, qui avait exécuté de nombreux et importants travaux. Et cependant, son nom est demeuré jusqu'à notre époque complètement inconnu; aucun de ceux qui ont écrit sur l'histoire de l'art ne l'avait cité. M. De Laborde, en 1849, a publié un extrait d'un compte de 1374-1375, où il est dit qu'André Beauneveu fut mandé par le comte de Flandre pour sculpter une tombe; un érudit du Nord de la France, M. de la Fons-Mélicocq, a fait connaître, quelques années plus tard, qu'en 1370 un « Andrieu l'entailleur, » résidait à Valenciennes (2). C'étaient les seuls renseignements publiés sur ce vieux maître, lorsque M. Léopold Delisle, dans le *Cabinet des Manuscrits*, dans les *Mandements et Actes divers de Charles V* et dans les *Mélanges de Paléographie et de Bibliographie*, prouva, par des documents, qu'André Beau-

(1) L. IV, ch XIV; édit. du Panthéon, t. III, p. 74. — Édit. Kervyn de Lettenhove, t. XIV, p. 197.

(2) C'est sans doute par erreur que M. de La Fons rapporte à l'année 1370 la mention d'un « mestre Andrin l'entailleur, » dans les archives de Valenciennes. Nous n'avons trouvé dans les archives de cette ville qu'une mention de 1361, où il est parlé « de mestre Andrieu le tailleur. » M. Pinchart a reproduit ce passage et l'extrait de M. de Laborde dans les *Archives de l'Art*.

neveu avait sculpté des tombeaux pour Charles V, roi de France, et enluminé deux manuscrits pour Jean, duc de Berry. Nous avions nous-même, en préparant la publication de l'*Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, trouvé des renseignements inédits sur ce maître. Jaloux de contribuer à faire rendre à André Beauneveu la tardive réparation que l'histoire accorde aujourd'hui aux artistes des Pays-Bas, Sluter, Van Eyck, Van der Weyden, Memling et Bellegambe, nous avons étudié avec soin les documents qui le concernent et les œuvres qui restent de lui : voici le résultat de ces recherches.

En dehors des mentions relatives aux travaux du maître dont nous allons parler, nous avons rarement rencontré le nom de Beauneveu. Les comptes de la cathédrale de Cambrai présentent, en 1348-1349, un Jean Beauneveu dit Poutrain, qui travailla vingt-cinq jours comme maçon et reçut vingt-huit deniers par jour ; dans les comptes du bailliage de Lens de 1354 à 1401 et dans un acte de la Chambre des Comptes de Lille, il est question d'une « demisiele Marguerite Beauneveux dite la flamenghe, » sur laquelle on avait confisqué des rentes en blé perçues à Montigny ; les comptes des *Ouvrages exécutés à la Chartreuse de Dijon* pour Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne et comte de Flandre, offrent des détails sur les travaux exécutés en 1389 et en 1390 par un habile sculpteur du nom de Pierre Beauneveu. Un théologien du nom de Guillaume Beauneveu siégeait au concile de Constance. Il nous a été impossible d'établir qu'il y a eu des liens de parenté entre ces Beauneveu et celui dont il s'agit dans ces pages; il est toutefois assez probable que le sculpteur Pierre Beauneveu, qui travaillait à Dijon avec des artistes flamands, était de la même famille que son contemporain le sculpteur André Beauneveu. Ce dernier était certainement originaire du Hainaut : Froissart le dit expressément dans le passage que nous avons cité. De plusieurs extraits de comptes que nous publions, il résulte qu'il résidait ordinairement à Valenciennes; il est même désigné à diverses reprises par les mots André Beauneveu de Valenciennes. Cette ville peut donc ranger le nom de ce sculpteur parmi ceux des artistes qu'elle est, à si bon droit, fière d'avoir produits.

Ce nom apparaît plusieurs fois dans les comptes de Valenciennes : en 1361, Beauneveu reçoit, sous la dénomination de « mestre Andrieu le tailleur, » la somme de douze sous, pour avoir refait à l'hôtel de ville de cette cité, « le brach de l'imaghe de le halle des jurés. » Dans un autre compte, qui comprend les six mois écoulés de septembre 1363 à février 1364, on voit que vingt-quatre sous sont payés « a mestre Andrieu Biauneveut, » et à plusieurs autres, pour avoir visité les travaux exécutés aux tourelles de Saint-Pierre, au-dessus de la chapelle échevinale de l'hôtel de ville. Enfin, le compte du 19 février au 8 septembre 1374 fait connaître que le même artiste, conformément à un marché conclu avec la ville de Valenciennes, a reçu soixante-treize livres dix sous, « pour ouvrage de peinture qu'il a fait en le cambre de le Halle des jurés, parmy or, azur et autres couleurs qu'il y a livret (1). » En ces premières mentions, André Beauneveu nous apparaît donc tout à la fois comme peintre et comme sculpteur.

Dans l'intervalle, il avait été chargé d'exécuter à Paris d'importants travaux. Le roi Charles V, qui mandait auprès de lui les artistes les plus habiles, confia à André Beauneveu, par lettre du 25 octobre 1364, l'exécution de son tombeau et de ceux de ses prédécesseurs les rois Jean et Philippe de Valois. Dans cette lettre il nomme Beauneveu « son ymager, » et ordonne de lui délivrer la somme de cinq cents francs « pour faire prest et paiement aus ouvriers qui font les dittes tumbes et leur distribuer par la fourme et maniere que bon lui semblera, » expressions qui indiquent suffisamment que le maître de Valenciennes était chargé de la direction du travail. Ce travail était en voie d'exécution dès le 16 novembre de la même année, puisqu'à cette date Beauneveu déclare avoir reçu deux cents francs d'or sur les cinq cents que le Roi avait ordonné de lui payer. Le 29 novembre suivant, nouvelle quittance de deux cents francs d'or. Un autre mandement royal, daté du 12 décembre 1364, ordonne de délivrer à Beauneveu, pour les ouvriers, deux cents francs d'or par mois, jusqu'à paiement complet d'une somme totale de trois mille et

(1) Cette dernière mention a été publiée par l'un des derniers éditeurs de Froissart, M. Kervyn de Lettenhove, à qui elle avait été envoyée, si nous ne nous trompons, par M. Caffiaux, ancien archiviste de la ville de Valenciennes.

huit cent francs d'or qui lui était allouée. Le chiffre élevé de cette somme suffirait pour faire comprendre l'importance de l'œuvre exécutée par André Beauneveu.

Il nous est possible de l'apprécier d'une manière plus certaine et plus précise. Ces travaux se faisaient pour la basilique de l'abbaye de Saint-Denis. Le tombeau de Charles V fut placé dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste, qu'on a ensuite désignée sous le nom de chapelle de Charles V. Le monument était en marbre noir; sur la pierre qui recouvrait le sarcophage étaient couchées les statues, en marbre blanc, du roi et de sa femme Jeanne de Bourbon, au-dessus desquelles était sculpté un dais offrant six statuettes en des niches ogivales (1). Les tombeaux des rois Jean et Philippe de Valois se trouvaient dans la même église. Ces sépultures ont été violées et brisées à la Révolution; mais on a retrouvé, au milieu des décombres, les statues des trois princes et de la reine Jeanne de Bourbon, et on les a installées, au-dessus de nouveaux sarcophages, dans l'église de Saint-Denis. M. de Guilhermy en a donné, dans sa *Monographie de l'église Saint-Denis*, une description détaillée dont nous avons nous-même constaté *de visu* la parfaite exactitude (2). Les traits de Philippe de Valois ont une expression triste et sévère, les cheveux sont longs et rejetés en arrière; le manteau, au lieu d'être ouvert sur le devant du corps en deux parties égales comme sur les statues des rois précédents, s'ouvre au côté droit et s'attache à l'épaule par un fermail d'un assez gros volume; la main droite porte un sceptre, qui a été refait; la chaussure se termine en pointe. Le lion placé sous les pieds est sculpté d'une manière très remarquable. Ce que nous venons de dire s'applique, avec quelques légères modifications, à la statue du roi Jean. Si dans ces deux premières statues l'ensemble manque de finesse, celles de Charles V et de sa femme Jeanne de Bourbon sont au contraire d'un travail délicat. La tête du Roi se distingue par une expression pleine de noblesse et un caractère très accentué d'individualisation. Les cheveux, qui tombent droit et offrent des

(1) Dom Félibien, *Histoire de saint Denis*, p. 286. La sépulture de Charles V est représentée en petit dans l'ouvrage de dom Félibien.

(2) De Ghuilhermy, *Monographie de l'église royale de Saint-Denis*, Paris, 1848; p. 280 et suiv.

traces de coloration, encadrent très bien le visage. La sculpture des mains a été soigneusement étudiée; la droite porte le sceptre, la gauche est sur le cœur, et le bras se relève de manière à tenir un pan du manteau, qui retombe en plis souples, larges et harmonieux, formant à leur extrémité des sortes de spirales d'inégale grandeur. La statue de Jeanne de Bourbon présente les mêmes qualités que celle du Roi; la reine relève d'une main, par un mouvement très gracieux, les plis de son manteau. Du dais et des statuettes, qui ornaient le tombeau de Charles V, il ne reste que de faibles débris, conservés dans les magasins de l'église. Les deux statues que nous venons de décrire sont au nombre des plus belles exécutées pour les tombeaux des rois de France : elles donnent une très haute idée du talent d'André Beauneveu. L'individualisation des têtes, qui, d'ailleurs, ne manquent point de dignité, le fini des mains, la recherche évidente de la variété et de la grâce dans les attitudes, et de l'harmonie et de l'ampleur dans les draperies, tout indique un artiste d'un talent original, qui étudiait la nature et savait rompre avec les habitudes de convention de l'ancienne école.

Le sculpteur que le roi Charles V avait mandé à Paris pour ces travaux importants, fut aussi chargé, en dehors de ce qu'il avait fait, comme nous l'avons déjà vu, pour la ville de Valenciennes, de plusieurs ouvrages dans les provinces du nord de la France. C'est probablement de lui qu'il est question dans une lettre d'Yolande de Flandre, dame de Cassel, où nous voyons qu'en 1360 elle faisait travailler, dans son château de la Motte-au-Bois, un « maistre Andrieu. » Les comptes de la ville de Malines nous apprennent qu'en 1374-1375, on donna une gratification à un maître André, pour les statues qu'il avait sculptées à la halle échevinale, et qu'en 1383-1384 un André de Valenciennes plaça un crucifix sur l'autel de la chapelle du même édifice. Dans un compte de la fabrique de la cathédrale de Cambrai nous voyons aussi qu'en 1378 maître André de Valenciennes fut mandé pour visiter les importants travaux qui s'exécutaient alors au dôme et donner son avis sur ce qui restait à faire. Comme les comptes de Valenciennes désignent plusieurs fois Beauneveu sous la simple dénomination de maître

André, il est permis de croire, jusqu'à preuve du contraire, que le maître André, de la Motte-au-Bois, et le maître André, de Valenciennes, de Malines et de Cambrai, ne forment qu'un seul et même personnage avec André Beauneveu. En tout cas, on ne peut mettre en doute la mention des comptes d'Ypres où il est dit qu'en 1377 les échevins de cette ville payèrent à maître André Beauneveu une somme de quatre-vingt treize livres sept sous pour sculpter une statue de la Vierge qui fut placée du côté sud du beffroi, dans une niche à dais qui venait d'être taillée; l'artiste reçut en outre la somme de sept livres et onze sous pour les frais de son séjour à Ypres.

Le comte de Flandre, Louis de Male, confia aussi un important travail au sculpteur de Valenciennes. Ce prince, qui avait une prédilection toute spéciale pour la ville de Courtrai, éleva, au côté sud de l'église Notre-Dame de cette ville, une chapelle en l'honneur de sainte Catherine qu'il fit décorer de peintures murales représentant les comtes de Flandre, par son peintre en titre Jean de Hasselt, et au milieu de laquelle devait être placé son tombeau. Le compte de 1374 nous apprend que Louis de Male avait mandé André Beauneveu, « de Valenchienes, faiseur de thombe, » a Gand, où était en même temps appelé le peintre Jean de Hasselt, qui travaillait alors à la chapelle de Courtrai; d'autres extraits du même compte font connaître que Beauneveu reçut trois cents soixante livres « sur l'ouvrage d'une nouvele tombe que monseigneur lui fait faire pour lui, » et, dans un autre paiement, cent quatre-vingt deux livres deux sous « sur le voiture des pierres d'une nouvele thombe qu'il doit faire pour monseigneur a Courtray, » et plus tard encore la même somme pour achat et transport de pierres (1). Une lacune, qui se trouve dans les comptes, de 1375 à 1379, nous prive sans doute d'autres mentions relatives aux travaux exécutés pour le même monument. Dans le compte de 1380-1381, nous voyons le comte de Flandre envoyer à

(1) Faut-il, comme l'a fait M. Pinchart, suivi en cela par M. Van de Putte et M. Jean Rousseau, rapporter à l'exécution de cette tombe un passage du même compte où il est dit qu'une somme de quarante francs a été remise à Henri le Chambellan « sur l'ouvrage de VI ymagènes qu'il fait faire de métal, du command de monseigneur? » Rien ne confirme ni ne combat cette opinion : des « ymagènes » de méta pouvaient être faites pour tout autre motif que de décorer une tombe; on en plaçait souvent, au quatorzième siècle, au-dessus des colonnettes auxquelles s'attachaient les draperies qui entouraient les autels.

Valenciennes le maître de son hôtel avec trois chevaux pour amener auprès de lui André Beauneveu, et celui-ci recevoir quarante-deux livres pour les dépenses qu'il fit en se rendant auprès du comte. Cette mention indique que Louis de Male faisait, à cette date, exécuter une œuvre, sans doute son tombeau, par Beauneveu. A cette date, le comte désignait encore, comme le prouve son premier testament, la chapelle de Courtrai pour lieu de sa sépulture. Mais, le 29 janvier 1384, veille de sa mort, il déclara, dans un nouveau testament, qu'il voulait être enterré dans la collégiale Saint-Pierre de Lille, en la chapelle de Notre-Dame de la Treille. Et c'est là en effet que ses restes furent déposés. Le travail que Beauneveu avait exécuté pour la chapelle de Courtrai fut-il transporté à Lille afin de servir à la sépulture monumentale que Philippe-le-Hardi et Marguerite de Flandre avaient alors l'intention d'élever au-dessus des restes de leur père dans la chapelle de Notre-Dame de la Treille? Cette conjecture acquiert une assez grande probabilité, si l'on étudie avec soin un inventaire des objets en albâtre qui se trouvaient en 1388 et en 1395 au château des comtes de Flandre à Lille « pour le mestier de le tombe de monseigneur. » On y trouva deux grandes statues d'albâtre représentant des comtes de Flandre, dont l'une était inachevée, deux autres statues l'une de bois et l'autre de pierre représentant aussi des comtes de Flandre, six statues de prophètes dont quatre d'albâtre et deux de pierre, un grand nombre de pièces d'albâtre dont quatre semblent être des fûts de colonne, avec beaucoup d'instruments de fer ou de bois « jadis appertenans ou dist mestier. » Ces statues, ces objets en albâtre, ces outils de sculpteur, devant servir pour la tombe d'un comte de Flandre, qui se trouvaient dans le château de Lille, à quelques pas de la chapelle où reposaient les restes de Louis de Male, quatre ans après la mort de ce prince, nous semblent destinés au tombeau dont ce comte avait demandé l'érection dans la chapelle de Courtrai d'abord et ensuite à Lille dans la chapelle de Notre-Dame de la Treille (1), et dont il avait confié l'exécution à André Beauneveu. C'est donc

(1) Nous nous sommes d'abord demandé, avec M. Pinchart, s'il ne s'agissait pas, dans cet inventaire de travaux destinés au tombeau que Philippe-le-Hardi se faisait faire vers la même date, pour la Chartreuse de Dijon. Nous avons reconnu qu'il n'est point possible de soutenir cette thèse, puisque les statues destinées

très probablement de l'œuvre et de l'atelier de ce maître qu'il est question dans l'inventaire de 1388 et 1395. Les mots « jadis appertenans ou mestier de le tombe de monseigneur, » semblent indiquer que, dès 1388, ce travail était abandonné. On sait que Philippe-le-Hardi ne fit point ériger de sépulture monumentale sur les restes de son beau-père, et que ce pieux désir ne fut accompli qu'en 1453 par l'arrière-petit-fils du défunt. Si nous sommes entré dans ces détails au sujet de l'attribution à André Beauneveu des objets mentionnés dans l'inventaire du château de Lille, c'est qu'il s'agit d'une œuvre d'une importance capitale. Le monument aurait, en effet, présenté deux grandes statues en albâtre, sans doute celles du comte et de la comtesse de Flandre, comme on en voit sur les tombeaux exécutés par les grands artistes Nicolas Sluter et Michel Colombe; les six statues des Prophetes rappellent à l'esprit le *Puits de Moïse* de Dijon et le chef-d'œuvre que Michel-Ange exécuta pour la sépulture, restée aussi inachevée, du pape Jules II; les colonnes et les nombreuses pièces d'albâtre font penser aux tombeaux de la Chartreuse de Champmol. L'auteur de ces derniers tombeaux et du Puits de Moïse, Nicolas Sluter, qui était né dans les Pays-Bas, qui travaillait à Dijon en 1389 et en 1390 avec Pierre Beauneveu, qui, en 1393-1394, alla visiter les travaux de sculpture qu'André Beauneveu avait exécutés au château de Mehun-sur-Yèvre, peut avoir connu l'œuvre commencée par le sculpteur Valenciennois qu'employaient les rois de France, le comte de Flandre et le duc de Berry.

Une autre supposition a été faite au sujet de la chapelle des comtes de Flandre de Courtrai. M. Van de Putte, dans son Histoire de cette chapelle, dit que les écoinçons sculptés et l'admirable statue de sainte Catherine en marbre qui s'y trouvent sont l'œuvre d'André Beauneveu : la chapelle ayant

au tombeau de Dijon ont été faites par Jean de Marville et les sculpteurs qui travaillaient sous ses ordres à Dijon même, dans l'atelier où résidèrent successivement Jean de Marville et Nicolas Sluter. Il serait de même impossible de soutenir que les objets trouvés au château de Lille en 1388 et en 1395 étaient des objets laissés par l'artiste qui a exécuté en 1361 la tombe de Louis de Crécy : l'inventaire de ces derniers objets, qui a été rédigé entre 1358 et 1362, ne correspond pas à l'inventaire de 1388 et 1395, et il en est de même de la tombe de Louis de Crécy qui a été placée dans l'église de Saint-Donatien de Bruges en 1361. Il est d'ailleurs probable que le rédacteur de l'inventaire de 1388 et 1395 n'aurait pas dit « au mestier de le tombe de monseigneur, » s'il s'était agi d'un comte mort depuis quarante-deux ans. Ces deux suppositions étant écartées, l'inventaire de 1388 et 1595 ne peut désigner d'autre tombeau que celui du comte Louis de Male.

été achevée en 1374 et Louis de Male ayant, cette même année, chargé Beauneveu de l'exécution de la tombe à l'occasion de laquelle il avait fait construire la chapelle, cet auteur pense que les écoinçons sculptés et la statue de la patronne de la chapelle ont dû être confiées au même artiste. En l'absence de tout document, il est difficile de se prononcer à ce sujet. Nous ne dirons rien des écoinçons, sculptures très petites qu'on ne peut guère apprécier sous l'épaisse couche de vernis qui les recouvre. Nous avons étudié avec soin la statue en marbre blanc de sainte Catherine : les proportions sont harmonieuses, la tête est petite et gracieusement arrondie, la main fine et potelée, les draperies retombent en plis souples et larges qui forment, à leur extrémité, des spirales d'inégale grandeur ; il y a une tendance marquée vers la recherche de la dignité et de l'élégance en même temps que vers le vrai. En comparant cette œuvre aux statues de Charles V et de sa femme, et surtout à la Vierge du manuscrit n° 11060 de la bibliothèque de Bruxelles, deux travaux qui sont certainement d'André Beauneveu, nous avons trouvé des points très remarquables de ressemblance dans l'ovale de la figure, dans le plein des joues, dans les cheveux, dans les mains et surtout dans les plis des vêtements. Nous sommes porté à croire que si jamais un document nous fait connaître l'auteur de cette œuvre, on y trouvera le nom d'André Beauneveu.

Nous pouvons heureusement quitter le domaine des conjectures, en abordant les travaux que le célèbre maître de Valenciennes a exécutés pour Jean, duc de Berry. On sait avec quelle somptuosité, ce prince, qui s'est fait remarquer entre tous par son goût pour les beaux-arts, fit décorer le château qu'il avait fait construire à Mehun-sur-Yèvre. Le château étant aujourd'hui détruit et les comptes du duc de Berry n'existant ni à Bourges ni à Paris, où nous les avons inutilement cherchés, nous n'avons, au sujet de ces travaux, que le passage de Froissart par lequel nous avons ouvert cette notice. Ce passage est explicite ; il nous apprend qu'en 1390 André Beauneveu était le maître, le directeur des travaux de sculpture et de peinture qui s'exécutaient au château de Mehun-sur-Yèvre, que le duc aimait à

s'entretenir avec ce maître des nouvelles statues, des nouvelles peintures qu'il y aurait lieu de faire, et qu'il avait bien raison d'en agir ainsi, parce que ledit maître André était un sculpteur, dont beaucoup d'œuvres existaient en France, en Angleterre et dans le Hainaut, pays où il était né, et qui n'avait point son égal dans le monde entier. Certes, un éloge exprimé en ces termes par Froissart, à l'époque où Jean de Liège venait d'exécuter des chefs-d'œuvre à Paris et à Rouen, où Jean de Marville et Nicolas Sluter sculptaient à Dijon le merveilleux tombeau de la Chartreuse et le Puits de Moïse, qui font encore aujourd'hui l'admiration de tous les artistes, suffit pour qu'on puisse ranger André Beauneveu parmi les maîtres les plus illustres. Le célèbre chroniqueur n'était pas d'ailleurs, avec le duc de Berry, seul à apprécier les travaux de Beauneveu. Le duc Philippe-le-Hardi faisait alors exécuter, dans ses châteaux de la Bourgogne et de l'Artois, des ouvrages non moins importants que ceux opérés dans le Berry : le compte de sa trésorerie pour l'année 1393-1394 fait connaître qu'il envoya de Dijon son peintre en titre, Jean de Beaumez, et son maître sculpteur, Nicolas Sluter, pour visiter les travaux de sculpture et de peinture de Mehun-sur-Yèvre ; les maîtres des œuvres du château d'Hesdin en Artois firent le même voyage par ordre du duc. Philippe-le-Hardi n'aurait pas mandé aux artistes habiles qu'il employait de faire ces longues et coûteuses pérégrinations, si les travaux exécutés à Mehun n'avaient pas été considérés comme des chefs-d'œuvre.

LE DUC de Berry confia à André Beauneveu d'autres ouvrages qui nous montrent le talent de cet artiste sous un autre aspect. Ce maître, qui était, comme nous l'avons vu, peintre et sculpteur, fut en outre l'un des plus habiles enlumineurs de son époque. M. Léopold Delisle a établi, par des textes et des déductions d'une évidence incontestable (1), qu'André Beauneveu a enluminé le manuscrit du fonds français n° 13091, auquel s'applique la mention suivante d'un inventaire dressé en 1401 : « Un psautier,

(1) Léopold Delisle, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Paris, 1880, p. 195, et *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris*, t. I, p. 62.

escrit en latin et en françois, très richement enluminé, où il a pluseurs histoires au commencement de la main maistre André Beaunepveu, » et qu'il est aussi l'auteur des deux grandes miniatures du manuscrit n° 11060 de la bibliothèque royale de Bruxelles. Nous avons étudié, avec le plus grand soin, ces deux importantes productions de l'un des plus grands maîtres du quatorzième siècle, qui n'ont pas encore été complètement décrites au point de vue artistique.

Le manuscrit n° 11060 de la bibliothèque de Bruxelles est un volume en parchemin de 124 feuillets, haut de deux cent soixante-quinze millimètres et large de cent quatre-vingt-seize. Les deux grandes miniatures, en regard l'une de l'autre, qui occupent le verso du folio 10 et le recto du folio 11 sur toute leur surface, sont l'œuvre d'André Beauneveu. Ce sont deux grisailles, relevées par des couleurs dans les fonds ainsi que dans les carnations. A droite, sur le recto du folio 11, est représentée la sainte Vierge. Elle est assise dans un large siège en marbre blanc, de style gothique, dont le fond est recouvert d'une étoffe de soie; la tête est petite, d'un contour agréable et régulier, pleine de jeunesse, de fraîcheur et de charme; les yeux sont bleus; les cheveux, relevés en deux tresses, formant une sorte de torsade sur les tempes et les oreilles, retombent négligemment sur les épaules; les mains sont fines. La Vierge est vêtue d'une robe et d'un manteau, dont les plis simples, larges et souples, offrant les spirales dont nous avons déjà parlé, présentent un très bel ensemble. Les vêtements sont entr'ouverts au sein droit de la divine Mère, que l'Enfant-Jésus presse d'une main en aspirant de ses lèvres. L'Enfant, qui est assis sur l'un des genoux de sa Mère, est d'une expression très gracieuse; il y autant de charme que de vérité dans sa jambe droite repliée et dans l'ensemble de son attitude. Sous ses vêtements et surtout sous ceux de la Vierge, on devine les membres bien mieux que dans la plupart des miniatures et des peintures du moyen-âge; on se dit, après avoir étudié cette scène, que c'est bien l'œuvre d'un sculpteur La grisaille est d'une douceur de ton qui rappelle l'ivoire. Le fond de la page est complètement recouvert par des anges pressés les uns contre les autres, qui forment un fond rouge amaranthe d'une nuance très douce. Ces anges chantent en s'accompagnant de divers instruments de musique, la viole, la flûte, l'orgue, le monocorde, les tambours, les cymbales, et de leurs mains se déroulent

VIII.

MINIATURE D'ANDRÉ BEAUNEVEU, DE VALENCIENNES.

Cette miniature se trouve au folio 11 d'un manuscrit de la bibliothèque royale de Bruxelles, nº 11,060; elle occupe toute une page du volume, qui est haut de 275 millimètres et large de 196. Elle a pour auteur André Beauneveu, de Valenciennes.

Elle représente la sainte Vierge, assise dans un large siège de marbre blanc, dont le fond est recouvert d'une étoffe de soie. La tête est petite, d'un contour régulier, pleine de fraîcheur et de charme; Marie est vêtue d'une robe et d'un manteau, aux plis larges et souples. La robe est entr'ouverte au sein droit, que l'Enfant-Jésus presse de la main et des lèvres. L'enfant est d'une expression gracieuse. Cette miniature est une grisaille, relevée par des couleurs dans les carnations ainsi que dans le fond. Le vélin est complètement recouvert, en dehors du groupe, par des anges pressés les uns contre les autres, qui forment un fond rouge amaranthe d'une nuance très douce. Ces anges chantent en s'accompagnant de divers instruments de musique, la viole, la flûte, l'orgue, le monocorde, et de leurs mains s'échappent des banderoles offrant les premières paroles de leurs cantiques. La photographie n'a point rendu ce fond.

P. 252.

escrit en [illegible] et en françois, très richement enluminé, où il a pluseurs histoires au commencement de la main maistre André Beaunepveu, » et qu'il est aussi l'auteur des deux grandes miniatures du manuscrit nº 11060 de la bibliothèque royale de Bruxelles. Nous avons étudié, avec le plus grand soin, ces deux importantes productions de l'un des plus grands maîtres du quatorzième siècle, qui n'ont pas encore été complètement décrites au point de vue artistique.

Le manuscrit nº [illegible] de la [illegible] de Bruxelles est un volume en [illegible] millimètres et large de cent quatre-vingt-seize. Les deux [illegible] miniatures, en [illegible] deux grisailles, relevées par des couleurs dans les fonds ainsi que dans les carnations. A droite, sur le recto du folio 11, est représentée la sainte Vierge. Elle est assise dans un large [illegible]

[illegible] avoir étudié cette scène, que c'est bien l'œuvre d'un sculpteur. La grisaille est d'une douceur de ton qui rappelle l'ivoire. Le fond de la page est complètement recouvert par des anges pressés les uns contre les autres, qui forment un fond rouge amaranthe d'une nuance très douce. Ces anges chantent en s'accom-pagnant de divers instruments de musique, la viole, la [illegible], le [illegible]



diverses banderoles offrant les premières paroles de leurs cantiques : *Gloria in excelsis Deo*; *Beata es, Virgo Maria*; *Ave, domina Angelorum*; *Regina cœli, lætare*; *Ave, Maris Stella.*

Au verso du folio 10, en regard de celui où se trouve la Vierge, Jean, duc de Berry (1), est agenouillé sur un prie-dieu qui porte un psautier ouvert. Le duc est revêtu d'un manteau à camail et à bordures d'hermine. La tête, dont le type est assez vulgaire, est parfaitement individualisée. A côté du prince, se tiennent debout saint Jean-Baptiste, portant dans ses bras un agneau avec une croix et une petite banderole, et saint André tenant la croix que l'on désigne par son nom; les têtes des deux saints sont belles et d'une très grande vigueur. Le fond est tendu d'un tapis bleu semé de fleurs de nuance à peu près semblable. Au bas, un carrelage formé de petits losanges verts et rouges, dans lesquels sont inscrits des quatrefeuilles. M. de Laborde n'avait certainement pas vu ces deux miniatures, quand il a écrit que « la Bibliothèque dite de Bourgogne, sauf deux exceptions, le n° 9242 et le n° 9002-9025, ne possède, pour l'époque comprise entre 1384 et 1482, que de brillants produits d'adroits praticiens qui éxécutaient comme en fabrique, l'enluminure d'innombrables manuscrits; » les deux miniatures d'André Beauneveu doivent être classées parmi les ouvrages que M. de Laborde appelle « hors ligne, œuvres des grands peintres qui faisaient, par exception, de petites et admirables miniatures (2). »

Il y a, dans le même manuscrit n° 11060 de la Bibliothèque de Bourgogne, dix-huit autres grandes miniatures coloriées qui sont de la main de Jacquemart de Odin ou Esdin dont le véritable nom est peut-être, comme le dit M. Léopold Delisle, Jacques de Hesdin. Ce sont des enluminures faites par une main très facile, habile à produire un ensemble riche et harmonieux,dont le premier aspect est séduisant. Mais on n'y trouve pas les qualités originales et sérieuses

(1) M. Marchal, dans le *Catalogue de la Bibliothèque royale* (Bruxelles, 1842; t. I. p. LXXXIX) met avec raison ces miniatures au nombre des plus belles, non-seulement de la Bibliothèque royale de Bruxelles, mais de l'Europe entière. Mais il s'est complètement trompé au sujet de la provenance de ce manuscrit, qu'il fait venir des ducs de Brabant, et en voyant le duc Venceslas dans le personnage agenouillé qui est certainement Jean, duc de Berry.

(2) De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, Introduction, p. LXXXIII et LXXXIV.

des maîtres ; on pourrait les appeler, suivant l'expression de M. de Laborde, un brillant produit d'un adroit praticien. C'est sans doute au même Jacquemart qu'il faut attribuer les bordures formées de délicats rinceaux aux fleurs les plus gracieuses, qui encadrent toutes les miniatures. Ces bordures présentent, aux quatre coins, des feuilles, et çà et là, de distance en distance, des quatrefeuilles dans lesquels sont dessinées les lettres V et E entrelacées, monogramme encore inexpliqué de Jean de Berry, des ours et des cygnes formant supports de son écu, et les armes de France aux fleurs de lis sans nombre sur azur. C'est l'un des beaux spécimens de ce genre d'ornementation, dans lequel les enlumineurs du quatorzième et du quinzième siècle se sont montrés si habiles.

Le manuscrit n° 13091 du fonds français de la Bibliothèque nationale de Paris est un volume en parchemin de 272 feuillets, de deux cent cinquante-sept millimètres de hauteur et de cent quatre-vingt-deux de largeur. Les miniatures du commencement du volume, que l'inventaire de 1402 mentionne comme étant de la main d'André Beauneveu, sont au nombre de vingt-quatre. Elles présentent, avec celles du manuscrit de Bruxelles, un caractère de ressemblance irrécusable. Même conception pour l'ensemble des compositions, pour les personnages exécutés en grisaille avec la tête légèrement coloriée, pour les larges siéges gothiques et pour les fonds des sujets, dont l'un, celui de la quatrième miniature, est identiquement semblable à celui de la miniature du manuscrit de Bruxelles sur laquelle est représenté Jean, duc de Berry. Ces vingt-quatre miniatures sont disposées, deux par deux en regard l'une de l'autre, et représentent, celle de droite un Apôtre avec l'article du symbole qui lui est attribué, et celle de gauche un Prophète de l'Ancien Testament avec un texte se rapportant à l'article du *Credo*. En voici une courte description.

1re et 2e miniatures : à droite, saint Pierre tenant les clefs et un livre ouvert avec les mots *Credo Deum patrem omnipotentem, creatorem celi et terre ;* à gauche, Jérémie avec les mots *Patrem invocabitis qui terram fecit et condidit celos*. 3e et 4e miniatures : à droite, saint André avec la croix et les mots *Et in Iesum Cristum filium ejus unicum, Dominum nostrum ;* à gauche, David touchant la harpe, avec les mots *Dominus dixit ad me Filius meus es tu*. 5e et 6e miniatures : à droite, saint Jacques le Majeur tenant un livre et une épée à la garde de laquelle est appendue la coquille du pèlerin avec

IX.

MINIATURE D'ANDRÉ BEAUNEVEU, DE VALENCIENNES.

Cette miniature se trouve au fol. 10 d'un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 11060 ; elle occupe toute une page du volume qui est haut de 275 millimètres et large de 196. Elle a pour auteur André Beauneveu, de Valenciennes. Elle ne forme qu'un sujet, avec la miniature du fol. 11 qui représente la Vierge.

Au verso du folio 10, en regard du fol. 11, Jean, duc de Berry, est agenouillé sur un prie-Dieu qui porte un psautier ouvert. Le duc est revêtu d'un manteau à camail et à bordures d'hermine. La tête, dont le type est assez vulgaire, est parfaitement individualisée. A côté du prince, se tient debout saint Jean-Baptiste, portant dans ses bras un agneau avec une croix et une petite banderole, et saint André, tenant la croix à quatre bras égaux ; les têtes des deux saints sont belles et d'une très grande vigueur. Le fond est tendu d'un tapis bleu semé de fleurs d'une nuance un peu plus foncée que le tapis. Au bas, un carrelage formé de petits losanges verts et rouges, dans lesquels sont inscrits des quatrefeuilles. Les bordures, dans cette miniature comme dans les précédentes, sont très gracieuses.

P. 253

IX

MINIATURE D'ANDRÉ BEAUNEVEU, DE VALENCIENNES

Cette miniature se trouve au fol. 10 d'un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 11060; elle occupe toute une page du volume qui est haut de 275 millimètres et large de 196. Elle a pour auteur André Beauneveu, de Valenciennes. Elle ne forme qu'un sujet, avec la miniature du fol. 11 qui représente la Vierge.

Au verso du folio 10, en regard du fol. 11, Jean, duc de Berry, est agenouillé sur un prie-Dieu qui porte un psautier ouvert. Le duc est revêtu d'un manteau à camail et à bordures d'hermine. La tête, dont le type est assez vulgaire, est parfaitement individualisée. A côté du prince, se tient debout saint Jean-Baptiste, portant dans ses bras un agneau avec une croix et une petite banderole, et saint André, tenant la croix à quatre bras égaux; les têtes des deux saints sont belles et d'une très grande vigueur. Le fond est tendu d'un tapis bleu semé de fleurs d'une nuance un peu plus foncée que le tapis. Au bas, un carrelage formé de petits losanges verts et rouges, dans lesquels sont inscrits des quatrefeuilles. Les bordures, dans cette miniature comme dans les précédentes, sont très gracieuses.

p. 253



les mots *Qui conceptus est de Spiritu sancto*, *natus de Maria virgine*; a gauche, Isaïe tenant, comme tous les autres personnages de l'Ancien Testament, un phylactère, avec les mots *Ecce virgo concipiet et pariet filium*. 7e et 8e miniatures : saint Jean tenant un livre et le calice avec les mots ***Passus sub Poncio Pylato*, *crucifixus*, *mortuus et sepultus***, et Zacharie avec les mots *Aspicient in me*, *Deum suum*, *quem confixerunt*. 9e et 10e miniatures : saint Thomas, tenant un phylactère, avec les mots *Descendit ad inferna*, *tercia die resurrexit a mortuis;* Osée avec les mots *O mors*, *ero mors tua*, *morsus tuus ero*, *inferne*. 11e et 12e miniatures : saint Jacques le Mineur tenant un livre et une épée avec les mots *Ascendit ad celos*, *sedet ad dexteram Patris omnipotentis ;* un Prophète ayant auprès de lui un pupitre qui porte un livre où se trouvent les mots *Invocabunt omnes nomen Domini et servient ei*. 13e et 14e miniatures : saint Philippe tenant un livre ouvert sur l'une des pages duquel sa main met une croix, avec les mots *Inde venturus est judicare vivos et mortuos*; à gauche, Joël avec les mots *Effundam de spiritu meo super omnem carnem* (1). 15e et 16e miniatures : saint Barthélemi tenant un livre et le coutelas avec les mots *Credo in Spiritum sanctum;* à gauche, Sophonie avec les mots *Accedam contra vos in judicio et ero testis velox*. 17e et 18e miniatures : saint Matthieu tenant un livre avec la lance et les mots *Sanctam Ecclesiam catholicam*, *sanctorum communionem;* à gauche, Amos avec les mots *Ipse est qui edificavit ascensionem suam in celo*. 19e et 20e miniatures : saint Simon tenant un livre avec les mots *Remissionem peccatorum ;* à gauche, Daniel avec les mots *Evigilabunt omnes*, *alii ad vitam alii ad obprobrium*. 21e et 22e miniatures : saint Thadée tenant un livre avec les mots *Carnis resurrectionem :* Ézéchiel avec les mots *Educam te de sepulcris tuis*, *popule meus*. 23e et 24e miniatures : saint Mathias, tenant un livre et la hache avec les mots *Et vitam eternam*. *Amen*; Malachie avec les mots *Deponet Dominus omnes iniquitates nostras*. Observant la tradition généralement suivie au moyen-âge, le miniaturiste n'a point donné le nimbe aux Prophètes, tandis qu'il en a orné la tête des Apôtres, à cause de la Loi nouvelle dont la gloire a rejailli sur eux.

(1) Il y a évidemment transposition de Joël et de son texte, qui s'appliquent à la seizième miniature, avec Sophonie et son texte qui se rapportent à la quatorzième.

Les miniatures que nous venons d'indiquer sont, comme celles du manuscrit de Bruxelles, des œuvres hors ligne. Les grisailles prouvent le talent tout à la fois le plus fin et le plus élevé; on y trouve ce caractère de délicatesse et de vérité qui semble avoir été le privilège des artistes du Hainaut, de l'Artois et de la Flandre française, provinces situées entre la Flandre flamingante et les domaines de la couronne de France, et ayant emprunté à la contrée du Nord le goût de la reproduction de la nature et à la contrée du Sud une noble élégance. Les têtes sont individualisées sans rien perdre de leur élévation; les plis des vêtements sont très souples et très larges et offrent ces spirales plusieurs fois ramenées les unes au-dessus des autres que nous avons déjà eu l'occasion de signaler dans les travaux d'André Beauneveu; les mains sont très fines. Ce splendide manuscrit appartenait aussi, comme l'indique un feuillet de garde, à Jean, duc de Berry.

DANS son *Histoire de l'ornementation des manuscrits*, M. F. Denis rapporte, mais sans citer aucun document à l'appui de ce qu'il avance, qu'André Beauneveu était dans tout l'éclat de son talent en 1409, époque à laquelle il termina les grandes heures de Jean, duc de Berry, ce beau livre à la vue duquel M. Champollion ne peut s'empêcher de dire : « Un cri s'élève de la conscience de tout homme de goût, en l'honneur du » prince promoteur des talents qui ont créé un tel chef-d'œuvre (1). » Le même auteur, se rappelant sans doute que Froissart a dit, dans le passage cité plus haut, qu'il restait en Angleterre beaucoup d'œuvres d'André Beauneveu, se demande si ce n'est pas ce miniaturiste, originaire de Valenciennes, qui a enluminé le beau livre des Traités d'amour, dont le célèbre chroniqueur, qui était aussi de Valenciennes, alla, en 1393, faire hommage au roi d'Angleterre. Il y a là, dit-il dans l'*Histoire de l'ornementation des manuscrits*, un petit tableau d'intérieur, tracé de la façon la plus aimable et qui rentre trop bien dans notre sujet pour que nous hésitions à le reproduire. Pour en saisir la grâce, il faut se rappeler en quel degré de familiarité était Froissart avec le

(1) Ferdinand Denis, *Histoire de l'Ornementation des Manuscrits*, Paris, 1880; p. 102.

roi Richard II. Le livre qu'il voulait offrir au monarque avait été déposé par ses serviteurs dans la salle où il fut admis : « Si le vey en sa chambre, dit-il, » car tout pourveu je l'avoie, et luy mis sur son lict; et lors l'ouvrit et » regarda ens, et luy pleut très grandement; et plaire bien luy devoit, car il » estoit enluminé, escript et historié, et couvert de vermeil velours, a des » clous attachié d'argent dorez d'or et roses d'or ou milieu, a deux grans » fermaux dorés et richement ouvrés ou milieu de roses d'or. Adont, » demanda le roy de quoy il traictoit; je luy dis : d'amours. De ceste response » fut il tout rejouys, et regarda dedens le livre en plusieurs lieux et y lisy (1). »

QUOI QU'IL en soit de ces conjectures de l'auteur de l'*Ornementation des manuscrits* au sujet de l'enluminure des poésies de Froissart par Beauneveu, nous croyons avoir retrouvé assez de documents sur ce grand artiste et sur ses œuvres, pour faire apprécier son talent. Désormais, l'histoire de l'art, réparant un injuste oubli, placera André Beauneveu au nombre des miniaturistes et des sculpteurs les plus habiles, et souscrira au jugement de Froissart, déclarant que, parmi les artistes de la fin du quatorzième siècle, il n'y en a aucun qui lui ait été supérieur. Et la ville de Valenciennes sera heureuse d'enregistrer, dans ses annales artistiques, le nom de l'auteur du Tombeau de Charles V et des miniatures des Heures du duc de Berry, à côté de ceux de l'enlumineur Marmion, des peintres Watteau et Abel de Pujol et des sculpteurs Lemaire et Carpeaux.

(1) Id., p. 103. — Œuvres de Froissart, édition Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 1872; t. XV, p. 167.

CHAPITRE XIII.

L'ART A MONS & DANS LE HAINAUT DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

L'art à Mons ; édifices publics de cette ville ; collégiale Sainte-Waudru. — Reliquaire de l'abbaye de Crespin. — Orfèvres et scribes de l'abbaye de Vicogne. — Châsse de Saint-Ghislain. — Reliquaire de l'abbaye de Lobbes. — Châsse de l'abbaye de Maroilles. — Reliquaire de Sainte-Aldegonde de Maubeuge. — Édifices, croix, etoffes brodées et manuscrits de l'abbaye de Liessies. — Châsse de la collégiale de Nivelles, œuvre d'un moine de l'abbaye d'Anchin.

LE *Passé artistique de Mons*, curieuse publication de M. Léopold Devillers, nous a fourni presque tous les renseignements qui vont suivre touchant la capitale du Hainaut (1). A la suite des recherches de ce savant archiviste, c'est à peine s'il y a encore à glaner quelque peu.

Le plus ancien édifice civil de Mons était le château des comtes de Hainaut ; on y a mis récemment au jour, dans l'ancienne chapelle, des restes de peintures murales antérieures au treizième siècle. Les

(1) *Le Passé artistique de la ville de Mons*, par Léopold Devillers ; Mons, 1880.

échevins décoraient avec richesse les édifices communaux : le porche de la Maison de paix fut orné de peintures en 1321, et des « pumiaux » y furent placés en 1338; on travailla, en 1353-1354, à la porte du Parc, pour laquelle « Jakeme le poindeur » sculpta une statue, et à la porte de Berteaumont où le même artiste refit « une imagene ; » un « Jacquemart le poindeur, » mentionné dans les comptes de la recette générale de Hainaut comme étant de Mons et sans doute le même que le « Jakeme » dont nous venons de parler, ornementa, en 1356-1357, huit bannières pour les maisons de la ville et, en 1359-1360, les six pommeaux des tentes servant aux hommes d'armes de la milice communale.

Nous trouvons encore : en 1369, le peintre Jean de Louvain qui dore l'aigle du beffroi ; en 1373, le peintre Louis au sujet des trois « ensaignes » mises au-dessus de la Maison de paix ; en 1374, le même Louis qui orne d'azur et d'or la statue de Notre-Dame placée au-dessus de la porte de Berteaumont et y pose deux écussons aux armes de la ville; en 1379, « Jacquemart » le peintre qui travaille à une grande bannière et Gérard, aussi peintre, qui enlumine d'or et d'azur la statue de la porte de Berteaumont : en 1381 et en 1382, Jean, pour avoir décoré les pommeaux des quatre fenêtres du beffroi et peint l'ange qui, à Mons comme à Valenciennes, « enseigne les eures del orloge ; » en 1395-1396, encore Gérard, pour l'azur, l'or et autres couleurs d'une image de la Vierge placée à la porte de Nimi, et, en 1399, le peintre de Mons, pour écussons et autres travaux. Les archives des comtes de Hainaut et de la ville de Valenciennes nous ont aussi fourni, comme on le verra plus loin, les noms de plusieurs autres artistes qui résidaient à Mons dans la seconde moitié du quatorzième siècle.

SI LES COMPTES de la collégiale Sainte-Waudru de Mons avaient été conservés, nous y aurions certainement trouvé un grand nombre de mentions relatives à des dépenses ayant un caractère artistique. Il n'en reste que quelques fragments en rouleaux, d'où nous avons extrait plusieurs mentions : en 1310-1311, quatre sous sont payés pour « I roelle a l'asne Dieu, I des orelles del asne repoindre et pour le brach de Diu sour l'asne

rassir; » en 1313, « Pierechon » l'orfevre restaure la châsse et le chef de sainte Waudru ; en 1333-1334, le chapitre dépense dix sous pour une étoffe à lambrequins servant à parer « le monstre (1), » deux sous sont remis à Nicolas pour avoir peint ledit drap, vingt sous à Jacques l'orfèvre pour refaire les chapes et les encensoirs, quatre livres à Maillart pour réparer toutes les verrières, et soixante-quinze sous pour relier un passionnaire, un bréviaire et un psautier. En 1341-1342, on trouve des mentions concernant une verrière de toile faite au « moustier Saint-Pierre, » la peinture des bannières par « Huart le poindeur » et la mise en bon état de la « fierte » par Jacques l'orfèvre ; une dépense de quarante livres quatorze sous et deux deniers tournois est faite pour les grands antiphonaires qui sont écrits, texte et notes, par maître Jean « l'escrivent » et enluminés, en 1343-1344, par maître Robert, miniaturiste de Valenciennes, qui reçoit XXXII livres tournois pour un grand nombre de lettres parmi lesquelles « IIII ymagenées pour ystores, » et plusieurs autres sommes pour d'autres lettres et pour « porter et raporter les livres et le leuwier de se keval. » En 1344, Gontier l'orfèvre fournit « deus esmaus, les verghes et les boutons pour II cappes, » et, en 1371, Guillaume l'orfèvre, « un geuwiaul (joyau) à mettre plusieurs reliques Nostre Dame. »

Le trésor de Sainte-Waudru était très riche ; plusieurs objets, encore aujourd'hui conservés, peuvent en donner une idée. Nous avons parlé ailleurs de la Benoîte-Affique et de la bague de sainte Waudru, bijoux d'une très haute antiquité. Nous devons en outre signaler une riche croix abbatiale d'argent rehaussée d'or, à double traverse, décorée de pierres précieuses et de filigranes ; elle est désignée sous le nom de Croix de sainte Waudru et paraît être un travail du douzième siècle. M. Paul Lacroix, qui a reproduit cette croix et la bague de sainte Waudru dans sa *Vie Militaire et Religieuse au moyen-âge*, a publié aussi le dessin du reliquaire du Saint-Sang, gracieux édicule en cuivre ciselé, à volets mobiles, contenant, autour de la scène du crucifiement et au milieu de nielles, des reliques d'apôtres et de plusieurs autres saints; le pied portait autrefois le donateur représenté à

(1) Ce monstre est le dragon désigné sous le nom de *el doudou* qu'on porte encore chaque année à la procession de Mons. *L'âne Dieu* est évidemment l'âne du jour des Rameaux.

genoux avec cette inscription : « L'an mil CCC vingt trois, che sang précieux et sairtain de Jésus Crist nous donna Guillaumes, preus comtes de Haynau, de Hollande et de Zellande. »

Le reliquaire que nous venons de mentionner se trouve chez les Dames du Sacré-Cœur à Mons ; l'église Sainte-Waudru en possède deux autres que nous devons aussi décrire. L'un est un ostensoir en argent doré; le pied arrondi, richement orné de filigranes et semé de pierres fines, sert de support à une colonne annelée ornée de bandes horizontales alternativement ciselées et niellées, et couronnées par un beau chapiteau à feuillages et fruits. Au-dessus est un double quatrefeuilles, dont quatre lobes sont ornés de filigranes et les quatre autres de niellures toutes d'un dessin différent. Ce travail est du treizième siècle; la partie supérieure a été remplacée, vers 1600, par une petite flèche pyramidale à jour, surmontée d'une croix et où se trouve la relique de saint Vincent avec cette légende en majuscules niellées : De S. Vincentio. L'autre objet d'orfèvrerie est aussi un reliquaire-ostensoir, doré en partie. A chaque extrémité d'un pied oblong aux angles évasés, on voit un ange debout qui soutient d'une main un cylindre renfermant une relique de saint Éloi, comme l'indique l'inscription De brachio sancti Eligii episcopi Noviomensis, et de l'autre un petit édicule à quatre faces, surmontées de pignons à crochets, dont les contreforts se terminent aux angles par des pinacles, tandis que le tout est dominé par une croix qui s'élève du milieu de la toiture. Les deux faces principales de l'édicule sont percées d'une ouverture ronde à travers laquelle se voit une relique de saint Laurent. Le piédestal sur lequel est placé le cylindre est orné d'un écusson de gueules à une croix d'argent losangée accompagnée d'un chaperon de même, armes du donateur qui est représenté à genoux sur le devant du pied vis-à-vis sainte Waudru. Sur le bord du pied on lit cette inscription en caractères gothiques : « Maistre Pierre Cramette, secretaire du Roy, chanoine de Noion et de ceste eglise. » Pierre Cramette avait été investi, le 26 octobre 1376, d'une prébende de chanoine à Sainte-Waudru (1).

(1) Nous avons emprunté la description de ces deux dernières reliques au *Catalogue de l'Exposition de Malines* redigé par M. Weale nos 548 et 552 et aussi aux ouvrages de M. Léopold Devillers.

D'autres travaux d'art avaient été exécutés dans cette église. Marguerite de Constantinople y avait fait déposer, le 18 août 1254, le chef de la sainte patronne de la collégiale, dans une châsse en argent doré, qui était, au témoignage de ceux qui l'ont connue, la plus belle pièce d'orfèvrerie du trésor. Cette châsse avait la forme d'une pyramide ; elle était soutenue par plusieurs piliers, que surmontaient des tourelles. Entre les piliers étaient les statuettes de sainte Waudru et de saint Vincent, et au pied du reliquaire l'effigie de la donatrice à genoux, avec ses armoiries. La même comtesse offrit une châsse à peu près semblable à Saint-Vincent de Soignies ; on possède un dessin de cette dernière œuvre.

Plusieurs abbayes situées dans le Hainaut, province dont Mons était la capitale, offrent des souvenirs intéressants pour l'histoire de l'art avant le quinzième siècle. Dans l'église paroissiale de Crespin (Nord) sont conservés de merveilleux objets d'orfèvrerie provenant de l'abbaye de Saint-Landelin, jadis située en cette localité. L'un de ces objets est du treizième siècle. C'est un reliquaire, offrant une âme en bois recouverte d'argent, qui a la forme d'un bras et dont la main est dorée ainsi que toutes les bordures. Ces bordures sont décorées, sur fond d'or, de filigranes du travail le plus délicat. Au milieu de ces filigranes, en des disques les uns circulaires et les autres losangés qu'entourent des cabochons à pierres précieuses disposés cinq par cinq, se trouvent des nielles d'une exécution non moins fine : l'une de ces nielles représente un personnage qui taille un arbre, peut-être saint Landelin défrichant le bois où il voulait construire l'abbaye de Crespin ; l'autre un religieux qui écrit. On lit sur le devant du bras :

> ✠ Protegat hec dextra nos semper et intus et extra
> Que Landelini sacra continet ossa benigni.

Bien qu'il ait beaucoup souffert, ce reliquaire est l'un des objets d'art du nord de la France qui permettent le mieux d'apprécier à quel degré de perfection les artistes du moyen âge étaient arrivés dans les travaux d'orfèvrerie.

L'abbaye de Vicogne était, comme celle de Crespin, située dans la province de Hainaut, bien qu'elle fît partie du diocèse d'Arras. Sa chronique présente un certain nombre de ces traits naïfs et pieux qui caractérisent les histoires monastiques du moyen-âge. Fondé vers 1125, ce couvent de Prémontrés, dont le nom était la Maison-Dieu, *Casa Dei*, possédait, sous l'abbé Gérard, entre 1153 et 1168, quelques religieux qui s'occupaient de l'art de l'orfèvrerie; ils forgèrent, du consentement de l'abbé, une châsse d'or et d'argent enrichie de pierreries. Ne voulant pas, ajoute le chroniqueur, paraître « avoir travaillé en vain, » ce qu'on aurait pu leur reprocher si ce précieux objet était resté vide, ils allèrent demander des reliques de saints dans les provinces voisines et même au loin, et ils obtinrent, avec d'autres ossements sacrés, la tête de saint Flavien, qui fut placée dans la châsse. On leur avait aussi donné des restes de plusieurs des Onze mille Vierges : ils les renfermèrent en de petites cases faisant partie d'une grande fierte en bois sculpté, qui fut soigneusement décorée d'or et de peintures et placée au-dessus de l'autel des Apôtres, en haut du chevet de l'église, objet de vénération pour tous ceux qui entraient dans le lieu saint.

L'abbé Gautier du Quesnoy, qui administra Vicogne de 1211 à 1229, fit construire une salle capitulaire et une chapelle ornées de riches peintures. Mais les religieux Cisterciens, qui visitèrent vers cette époque les maisons de leur ordre dans le nord de la France, s'inspirant sans doute des austères recommandations de saint Bernard, ordonnèrent d'effacer les peintures de la salle capitulaire, comme trop riches ou trop profanes, et les firent remplacer par d'autres motifs de décoration. Quant à celles de la chapelle qu'ils voulaient aussi faire détruire, les religieux de Vicogne s'y opposèrent formellement; et cette sévérité des Cisterciens, qui s'était produite en d'autres couvents, fut cause qu'on en appela au supérieur de l'ordre et que ces religieux perdirent le droit de visiter l'abbaye. A Gautier Du Quesnoy sont encore dus trois cloches, une couronne d'or, deux bras d'argent, une tour, qui était sans doute un reliquaire affectant la forme d'un clocheton, un grand pot de cuivre servant pour la bière, probablement une sorte de dinanderie, et beaucoup d'autres objets utiles à la Maison-Dieu. Sous le même abbé, un pieux et savant docteur en théologie de l'Université de Paris, Eustache de Lens

chanoine d'une collégiale dont le nom n'est pas connu, qui s'était retiré dans la solitude de Vicogne, écrivit plusieurs livres qu'on voyait encore au dix-huitième siècle sur les pupitres de la bibliothèque de cette abbaye, la Cosmographie en trois livres, le *Seminarium Verbi Dei*, gros volume offrant une sorte de dictionnaire alphabétique de l'Écriture-Sainte, un commentaire sur les Hymnes de l'ordre des Prémontrés, un autre commentaire sur la Règle de saint Augustin pour le même ordre, des travaux sur la Mesure dans les Vers, les Tropes et les Figures, la Signification des Noms, les Mystères de la Sainte-Écriture et un Traité de la Sainte-Trinité. Ce maître, dit la chronique, déjà avancé en âge, était à son pupitre, occupé à écrire le dernier de ces traités, lorsque, rendant le dernier soupir, il s'affaissa sur son livre inachevé, et alla ainsi contempler la Sainte-Trinité, non plus en vision et à l'aide d'une argumentation toujours douteuse, mais face à face et de ses yeux. Il s'était fait aider, pour écrire ses livres, par Guillaume de Werchin, alors jeune religieux, qui devait plus tard devenir abbé, et avait été en relation, par lettres, avec un autre docteur en théologie nommé Jacques, religieux de Mont-Saint-Martin (1).

Gérard de Chièvres, qui fut abbé de 1235 à 1258, construisit l'infirmerie, le grand dortoir, la chapelle de Saint-Nicaise, et fit don de vases d'argent et d'autres objets précieux. De 1274 à 1279, l'abbé Guillaume de Werchin montra plus de goût et plus d'ardeur encore pour embellir l'abbaye par de nouveaux édifices : aux trois parties de l'église qu'il avait déjà fait élever avec deux tours, il voulut ajouter deux autres tours sur les côtés de la construction; cela déplut aux religieux, qui craignaient qu'une telle surcharge ne fît crouler le monument. C'est pourquoi ils détruisaient, durant la nuit, ce que les maçons avaient fait durant le jour; et ainsi l'abbé dut renoncer à son projet. Son église n'eut pas de déambulatoire, parce que, rapporte la chronique, il ne s'en trouvait pas dans un plan, qu'une dame de la plus grande beauté, qui était la sainte Vierge, avait montré à l'abbé Guillaume durant son sommeil. L'abbé lui-même, ajoute l'annaliste, avait raconté cette vision

(2) Voir, outre les mentions que nous empruntons à la *Chronique de l'abbaye de Vicogne*, l'*Histoire littéraire de la France*, t. XVIII, p. 4.

à Jean de Saint-Amand, chanoine de Tournai, et l'avait fait représenter, sans doute sur les murs de l'église, par la peinture.

Les Bénédictins dom Martène et dom Durand, qui ont visité l'abbaye de Vicogne, disent, en leur *Voyage littéraire*, que dans la bibliothèque, qui était vaste, voûtée et remplie d'un grand nombre de livres disposés sur des pupitres, ils trouvèrent, entre autres beaux manuscrits, une fort belle Bible qu'un doyen de la cathédrale de Cambrai, Ubald de Sars, avait fait écrire, en 1295, par Jean Aux Œufs, et qu'il avait fait corriger avec le plus grand soin, d'après les textes de plusieurs bibliothèques, par les théologiens les plus habiles résidant alors à Cambrai. Parmi les écrivains qui ont illustré l'abbaye de Vicogne, nous devons encore signaler l'abbé Jean de Prisches (de 1308 à 1311) qui écrivit l'*Alphabetum vitæ religiosæ*, et Nicolas de Montigny. vivant vers la même époque, auteur de la Continuation de la Chronique de Vicogne, de l'Histoire du martyre et de la Translation des Onze mille Vierges, des Miracles de saint Blaise et du *Memoriale reliquiarum ecclesiæ Viconiensis* (1).

Nous ne pouvons passer sous silence la châsse de Saint-Ghislain, bien qu'elle soit formée des débris de deux autres fiertes. Elle est ornée de vingt-neuf plaques d'émaux opaques champlevés de l'école rhénane, dont six du douzième siècle et vingt-trois du commencement du treizième. Les six grandes plaques, bordées d'un liseret bleu et blanc, présentent les figures symboliques des Vertus qui se détachent sur un fond de cuivre doré, la face, la main et les livres étant en métal et les lignes du dessin en émail. Les figures qui restent sont : la Foi, qui tient un livre ouvert sur lequel on lit DOMINVS DEVS TVVS DEVS VNVS EST ; l'Espérance, avec les mots NON ASSVMES NOMEN DEI TVI IN VANVM ; la Patience, avec NON OCCIDES ; la Charité, avec SABBATA MEA CVSTODIES ; la Chasteté, avec NON MECHABERIS ; et la Tempérance, avec NON CONCVPISCES REM PROXIMI TVI. Les couleurs employées sont le bleu, trois nuances, le vert, deux nuances, le rouge, aussi

(1) Le Glay, *Mémoire sur les Archives de l'abbaye de Vicogne*, Valenciennes, 1855; p. 11 et 12.

deux nuances, le jaune et le blanc. Les vingt-trois petites plaques sont ornées de croix et de feuillages d'une grande variété de dessins. Il y en outre seize plaques en cuivre ciselé et doré, du treizième siècle. Les pignons et les crêtes proviennent d'une châsse beaucoup plus grande (1). La plus ancienne partie de ce beau travail fut sans doute exécutée en 1180, à l'occasion de la translation des reliques de saint Ghislain dans une nouvelle châsse, qui eut lieu en présence de Roger, évêque de Cambrai.

A l'abbaye de Saint-Denis en Broqueroie, située aussi dans le Hainaut, sainte Élisabeth de Hongrie avait donné, vers 1231, un cristal en forme d'œuf, renfermé dans l'argent et artistement travaillé, sur lequel on lisait les noms des Mages.

L'abbaye de Lobbes, dont nous avons fait connaître l'histoire antérieurement à l'époque des croisades, possédait un curieux reliquaire du treizième siècle, qui est encore aujourd'hui conservé dans l'église Saint-Ursmar de Binche. Ce reliquaire est en forme de bras, de cuivre doré et d'argent; il est orné de pierreries et d'émaux champlevés et cloisonnés, dont la masse est enfoncée au ciselet et dont les dessins sont tracés à l'aide de petites cloisons contournées. On lit sur la base : DE CAPITE S. THOME. DE BRACHIO S. DYONISII. DE S. ADRIANO MARTIRE CUM ALIIS M. DE BRACHIO S. JACOBI. DE CAPILLIS S. MARIE. DE CAPILLIS S. PETRI. Quelques joyaux émaillés du quinzième siècle ont été ajoutés à ce reliquaire.

IL y avait aussi, à l'abbaye des chanoinesses de Maubeuge, de précieux objets d'art. Nous avons déjà parlé de ceux qui sont connus sous le nom de Crosse et Chasuble de sainte Aldegonde. Les reliques de cette fondatrice de l'abbaye furent, en date du 6 juin 1161, tranférées, par l'évêque de Cambrai, dans une nouvelle châsse garnie d'or et d'argent habilement travaillée (2). Nous croyons devoir décrire ici un reliquaire où se

(1) Nous avons emprunté la description de cette châsse au *Catalogue des objets d'Art religieux exposés à Malines*, qui a été rédigé par M. James Weale; Malines, 1864.

(2) *Annales de l'abbaye de Saint-Ghislain*, par dom Pierre Baudry, publiées dans les *Monuments pour servir à l'histoire des provinces de Namur, de Hainaut et de Luxembourg*, t. VIII, Bruxelles, 1848; p. 377.

trouve le voile de la même sainte, charmante œuvre d'orfèvrerie, aujourd'hui conservée dans l'église paroissiale de Maubeuge, qui est de la fin du quatorzième ou plus probablement du milieu du quinzième siècle. Sur un soubassement, porté par des crosses végétales à rampants et rehaussé d'émaux blancs avec grains en bleu, monte une tige décorée d'ornements empruntés à l'architecture, avec un large nœud sculpté au centre. Cette tige s'élargit à son extrémité et s'épanouit en deux volutes arrondies qui supportent un cylindre de cristal, placé en largeur et encastré à ses extrémités en deux rosaces du travail le plus délicat; c'est dans ce cylindre que se trouve le voile de sainte Aldegonde. Plus haut, s'élève un gracieux motif architectural, offrant une niche ogivale ajourée dans laquelle sainte Aldegonde est représentée agenouillée devant un prie Dieu et recevant le voile que lui apporte une colombe. Le tout est surmonté d'un nœud très bien ciselé et d'une croix. Aux deux extrémités du soubassement sont à demi agenouillés deux anges, aux ailes ouvertes, portant l'aube, le cordon et l'étole, qui, de leurs mains, soutiennent le cylindre; ces anges sont sculptés au repoussé, la figure et les mains sont peintes. Comme marque, on trouve, sur le pied de ce reliquaire, une grappe de raisins et un lion debout tourné à gauche. La custode est en bois et présente encore ses anciennes ferrures. Le reliquaire de Maubeuge, qui est en cuivre doré et offre cinquante-trois centimètres de haut, est très remarquable par le caractère original et artistique de sa forme et par le fini du travail (1).

En 1148, dans l'abbaye de Maroilles, les reliques de saint Humbert furent, en présence de l'évêque de Cambrai et d'un grand nombre de personnes, renfermées dans une châsse d'argent; et un bras du saint, qui avait été, à cette occasion, séparé du corps, fut placé, en 1231, dans un reliquaire en forme de bras qu'ornaient l'or et l'argent, par l'abbé Gautier de Grart, comme l'atteste une inscription relevée au dix-huitième siècle.

(1) *Catalogue de l'Exposition d'objets d'Art religieux de Lille* par M. Van Drival, Lille, 1874; p. 123. — Cette description était imprimée, quand un document nous a fait connaître que la translation du voile dans ce reliquaire a eu lieu le 16 juin 1469; le reliquaire date probablement de cette époque.

L'HISTORIEN du Hainaut, Jacques de Guise, dans les chapitres où il parle de l'abbaye de Liessies, mentionne un certain nombre de faits curieux pour l'histoire de l'art, relatifs à la puissante maison des seigneurs d'Avesnes. Ada de Roussy, épouse de Thierri, seigneur d'Avesnes, se fit aider, entre 1085 et 1106, pour la reconstruction de l'abbaye, par son parent Barthélemi, évêque de Laon. Celui-ci, non content d'avoir fait venir des Vosges le bois nécessaire aux édifices, fit don à Ada, pour l'abbaye, d'ornements, garnis d'orfrois et de pierreries, et d'un siége servant au célébrant qui fut placé à droite de l'autel. Agnès de Ribemont, épouse de Gossuin d'Avesnes, le successeur de Thierri, imita, entre 1106 et 1138, Ada de Roussy. Outre les verrières de l'église qui furent données par Liddo de Laon, membre de sa famille et de celle de Roussy, l'abbaye lui dut des calices d'or, des candélabres, des phylactères et beaucoup d'autres précieux ornements, parmi lesquels une courtine en toile de lin, dont on se servit plus tard aux fêtes de Pâques, où était représentée, en dessins faits à l'aiguille sur canevas, la mort du seigneur d'Avesnes, Thierri, et un autre drap, offrant des dessins aussi en soie et à l'aiguille, qui décorait l'autel aux jours de fête. Elle dota en outre l'église de Notre-Dame, qu'elle fit construire pour l'abbaye, d'une image de la sainte Vierge et de la précieuse châsse de sainte Hiltrude et de saint Lambert, recouverte de lames d'argent très minces, qui a été conservée jusqu'à la Révolution. En même temps, Gossuin, son mari, dans le but de délivrer les religieux de tout ce qui pouvait troubler le calme et le silence de leur pieuse vie, faisait construire, à Liessies, l'église paroissiale de Saint-Jean-Baptiste ; et il s'occupait avec tant d'ardeur de ce travail, qu'il y restait chaque semaine jusqu'au samedi, jour où, montant le palefroi de l'abbé, Wedric il regagnait Avesnes(1). Le chroniqueur raconte, que, pour donner l'exemple du respect qui était dû aux droits de l'abbé, il lui demanda de l'accepter pour « son homme » au sujet de la chasse des oiseaux de proie dans les forêts du couvent, en lui promettant, en retour, « les cuyrs des cerfs pour couvrir les livres de l'église. »

(1) Jacques de Guise, *Annales du Hainaut*, l. XV, ch. XI.

Parfois, Liessies eut beaucoup à souffrir de ces mêmes seigneurs d'Avesnes. Gautier, le successeur de Gossuin, voulut ravir à l'abbaye une partie de ses droits et de ses privilèges. Il vint l'attaquer à l'improviste et y mit le feu; mais les gens d'Avesnes qui formaient son armée, dévoués en secret aux religieux, sauvèrent les livres du chœur et les calices; le chroniqueur appelle l'attention sur le moine Guillaume, surnommé porteflamme (flammiger), qui fut blessé en défendant l'église : c'était un excellent scribe, comme le prouvaient les livres qu'il avait copiés pour la bibliothèque.

Cette pieuse et riche abbaye de Liessies a vu, comme les autres monastères, fleurir, dans ses cellules, l'art de la calligraphie et de la miniature. Ses annales révèlent, à cet égard, plusieurs faits intéressants. L'abbé Gautier, appelé aussi Guntard (1096-1107), transcrivit de sa propre main un livre des Homélies pour l'hiver, et un autre livre des Homélies du pape saint Grégoire sur Ézéchiel; à l'abbé Renier, son successeur, étaient dues les Homélies du temps d'été. Un autre abbé, Wedric, qui vivait en 1129, réunit un nombre considérable d'ouvrages dans la bibliothèque du couvent; c'était, dit l'annaliste, le nouvel Esdras, qui, après l'incendie de la bibliothèque par les Hongrois, recueillait de toutes parts, avec une application plus qu'humaine, la douce substance des Saintes Écritures. On copia, à Liessies, en 1146, un livre très élégamment orné, qui renfermait les quatre Évangiles avec les Concordances d'Eusèbe. Ce livre était soigneusement recouvert de lames d'argent : on lisait en tête la date de l'année où il avait été achevé et le nom du scribe, Jean. Les *Acta Sanctorum Belgii* nous apprennent qu'il y avait au quatorzième siècle, dans l'église de Dompierre, prieuré dépendant de l'abbaye de Liessies, une tombe érigée en l'honneur de saint Etton, patron de cette église, sur laquelle on voyait une statue en pierre blanche peinte, représentant ce saint en costume de prélat, avec la mitre et la crosse. Aujourd'hui la statue du saint, qui est encore l'objet de la dévotion de tout le pays, est en bois (1).

(1) *Chronicon Laetiense*, dans le tome VII des *Chroniques Belges inédites*, publiées par M. de Reiffenberg, p. 413, 414, 417, 420. — *Acta S. Belgii*, t. III.

L'art était donc cultivé d'une manière toute spéciale à Liessies. Les comptes de 1396 à 1400, les seuls qui restent antérieurement au quinzième siècle, prouvent que l'enclos, l'église, les chapelles et les verrières du monastère étaient entretenus avec beaucoup de soin, et qu'il en était de même des chœurs des églises de Trélon, Ohain et Ramousies, dépendances de cette abbaye. Ces comptes n'offrent qu'un seul nom d'artiste, celui de Jean Gelée, verrier et peintre, qui travailla aux verrières et décora les statues et les personnages du sépulcre.

Les reliques et les objets d'art que possédait le riche trésor du monastère de Liessies ont aujourd'hui disparu. Mais l'église paroissiale de cette commune possède une croix émaillée, provenant peut-être de l'abbaye, qu'il importe de décrire avec soin. Cette croix, qui est haute de cinquante-quatre centimètres et large de trente-trois à l'endroit de la traverse, est en cuivre doré. La surface, du côté de l'avers, présente un fond granulé sur lequel se déroulent des feuilles contournées comme les rampants des crêtes de l'époque ogivale, avec des ouvertures, au nombre de trente-six, remplies de cristal ou de pierres précieuses, qui sortent des feuilles comme des fleurs. La bordure est formée d'un granulé en cuivre doré. La croix est ornée de dix-neuf émaux champlevés, dont six renferment des inscriptions et quatre les symboles des Évangélistes. Les inscriptions se trouvent sur un disque circulaire en cuivre doré, qu'environnent deux ronds lobés l'un en émail bleuâtre et l'autre en émail verdâtre, offrant tous deux des tons dégradés, et un troisième rond à champ d'or bordé d'un émail blanc. Voici les six inscriptions, qui sont en écriture capitale. En haut, sous le médaillon de saint Jean : NISI QUIS RENATUS FUERIT EX AQUA ET SPIRITU SANCTO, NON POTEST INTROIRE IN REGNUM DEI ; dans les deux médaillons d'en bas de la croix : DILIGES DOMINUM DEUM TUUM EX TOTO CORDE TUO, ET PROXIMUM TUUM SICUT TEIPSUM ; dans les trois médaillons de la partie inférieure de la croix : NISI MANDUCAVERITIS CARNEM FILII HOMINIS ET BIBERITIS (EJUS) SANGUINEM, NON HABEBITIS VITAM IN VOBIS ; QUICUMQUE MANDUCAVERIT PANEM (HUNC) VEL BIBERIT CALICEM DOMINI INDIGNE, REUS ERIT CORPORIS ET SANGUINIS DOMINI ; QUICUMQUE BAPTIZATI SUMUS IN CHRISTO JESU, IN MORTE IPSIUS BAPTIZATI SUMUS. Chacun de ces six médaillons à inscription est compris entre deux fleurons en forme de

losange à lobes, présentant aussi le champ en cuivre doré et les émaux bleus et verdâtres à tons dégradés. Aux quatre extrémités de la croix se trouvent les médaillons des Évangélistes, émaux champlevés offrant les mêmes tons bleus et verdâtres à nuances dégradées : en haut l'Aigle avec le mot IOHANNES, à gauche du bras de la croix le Bœuf avec le mot LUCAS, à droite le Lion avec le mot MARCUS, et au bas l'Homme avec le mot MATTHÆUS; les trois animaux tiennent le livre entre leurs griffes et l'homme entre ses mains. Le revers montre, sur un fond granulé, des rinceaux d'un dessin très facile et très gracieux, dont la tige se retourne et s'épanouit en une large fleur. Le Christ, qui est attaché à la croix, paraît être du seizième siècle. En examinant avec soin les diverses parties de ce remarquable objet d'art, on se demande si la croix n'a pas été diminuée de longueur(1).

EN PARLANT d'Anchin, nous avons dit qu'un moine de cette abbaye, du nom de Jacques, a fourni le plan de la célèbre châsse de sainte Gertrude et qu'elle a été ciselée par l'orfèvre Nicolas de Douai, aidé de Jacques, orfèvre de Nivelles. La collégiale de Nivelles, où se trouve encore aujourd'hui cette merveille de l'art du treizième siècle, faisait partie de la province de Brabant; mais comme elle était voisine de la province de Hainaut, nous croyons devoir, décrire dans le chapitre consacré à cette dernière province, l'œuvre du moine d'Anchin.

La châsse de sainte Gertrude ne semble ni avoir souffert du temps, ni avoir été l'objet d'importantes restaurations. Et elle est d'autant plus intéressante à étudier qu'on a conservé le texte de l'accord conclu entre les chanoinesses de Nivelles et les artistes pour son exécution. Dans cette convention,

(1) Nous avons obtenu que cette croix fit partie de l'*Exposition d'objets d'Art religieux* qui a eu lieu à Lille en 1874. Lorsqu'elle a été placée auprès du célèbre pied de croix émaillé de Saint-Bertin, qui appartient au musée de Saint-Omer, on a été frappé de l'analogie qui existe entre le travail et les caractères des inscriptions des deux objets ; de plus, la croix de Liessies s'adapte parfaitement sur le pied de Saint-Bertin. On ne peut sans doute conclure, de ces rapports, que les deux objets ont fait partie d'un tout ; mais il semble certain que la croix de Liessies devait avoir originairement un pied analogue, sinon semblable, à celui de Saint-Bertin.

Nicolas de Douai et Jacques de Nivelles, l'un et l'autre orfèvres, s'engagent à faire une châsse à quatre pignons, d'après le dessin fourni par maître Jacques, moine d'Anchin, aussi orfèvre. Elle sera au moins aussi haute et aussi large que l'ancienne. On n'emploiera pour le travail que l'or, l'argent et les pierres précieuses remis par le chapitre aux deux orfèvres. Le tout devra peser 350 marcs d'argent; pour la mise en œuvre de chaque marc, les deux artistes recevront vingt sous parisis. Nicolas de Douai appose son sceau à cet accord, pour lui et pour son associé Jacques de Nivelles : l'orfèvre Jacques, moine d'Anchin, y applique aussi le sien. Les détails de cette convention offrent des particularités curieuses. C'est, conformément à l'usage ordinairement suivi, le chapitre qui fournit l'or, l'argent, les pierres précieuses et même le bois. Si les maîtres orfèvres doivent affiner l'or à leurs frais, le plomb nécessaire pour cet affinage, le déchet qui en résulte, et l'or et le mercure indispensables pour la dorure sont à la charge des chanoinesses, qui doivent aussi payer les ouvriers. Les orfèvres s'engagent à exécuter, pour le commencement du carême qui suivra l'accord, l'un des portails des faces latérales et une niche à ogive avec leurs contreforts et leurs clochetons, sans les statues ; si le chapitre n'est pas satisfait de ce travail, il pourra résilier le marché. Quand une partie sera achevée, elle devra être remise aux chanoinesses. De l'étude des termes de l'accord, il résulte que la châsse devait être exécutée à Nivelles même ; qu'une part un peu plus grande dans le travail revient à l'orfèvre Nicolas de Douai, bien que l'orfèvre Jacques de Nivelles ait été son associé et mérite que son nom soit placé à côté de celui de Nicolas; et qu'enfin l'auteur du plan est, comme nous l'avons déjà dit, le moine d'Anchin Jacques. C'est donc dans la solitude du cloître, dans une abbaye de la Flandre française, qu'a été conçu le plan de l'objet d'art qui fait aujourd'hui l'orgueil de la ville de Nivelles ; comme son frère en religion le moine Nicolas, qui avait déjà, ainsi que nous l'avons vu plus haut, forgé le retable d'argent du maître-autel d'Anchin, le moine Jacques peut être comparé à un nouveau Béséléel, animé de l'esprit du Seigneur pour fabriquer les objets en or, en argent et en pierres précieuses.

L'exécution du travail semble avoir demandé vingt-cinq à vingt-six ans :

l'accord est daté de septembre 1272 et la translation des reliques dans la nouvelle châsse eut lieu le 31 mai 1298. Il n'est pas étonnant qu'il ait fallu un quart de siècle pour ciseler cet objet d'art, qui est le chef-d'œuvre des châsses en forme d'église.

En voici la description. La châsse est d'argent doré; sa longueur est d'un mètre quatre-vingts, sa largeur de cinquante-quatre centimètres et sa hauteur de quatre-vingts. Elle présente, avec une exactitude complète, la forme extérieure d'une église gothique du treizième siècle, offrant, à ses extrémités, deux portails, ornés de galeries, de rosaces et de colonnettes, et, sur chacune de ces faces latérales, un autre portail formant l'extrémité du transept, avec huit niches ogivales, séparées par des clochetons et placées quatre à droite et quatre à gauche du portail du transept. Deux toits la surmontent, décorés de faîtières délicatement ouvragées, et soutenus par ces contreforts élancés que l'art du moyen-âge multipliait autour de ses constructions. La face latérale qui est tournée vers le peuple, du côté de l'Occident, montre dans le portail du transept le Christ en croix, sur les traits duquel la souffrance est exprimée par un sentiment calme et profond, qu'on pourrait croire imité de l'art antique, tandis que le mouvement des jambes, soulevées par les convulsions de l'agonie, rappelle l'art plus réaliste des temps modernes. Au-dessus de la croix, à droite et à gauche, le disque du soleil et le croissant de la lune. Les statues, qui ornent les niches latérales de la même face, sont : une religieuse portant un livre à la main, qui pourrait figurer la bienheureuse Begga, sœur de sainte Gertrude, saint Paul, saint Jacques-le-Mineur, saint André et saint Pierre. La face orientale offre, dans le portail du transept, la statue de sainte Gertrude, que l'artiste a représentée debout, avec la crosse rappellant sa dignité abbatiale et un livre indiquant sans doute son goût pour l'étude de l'Écriture-Sainte ; dans les niches, à droite, saint Thomas, saint Simon, puis un apôtre, (saint Philippe ou saint Mathias) et une sainte revêtue en religieuse dont la position de la châsse ne permet pas de distinguer les attributs, et à gauche saint Barthélemi, saint Matthieu, saint

Jean et sainte Catherine. Dans le portail de la façade septentrionale, le Père éternel, tenant le globe du monde; dans le portail méridional, la Vierge, type de la beauté noble et fière, qui caractérise les grandes œuvres du treizième siècle; elle tient en ses bras l'Enfant-Jésus qui joue avec une colombe.

Les bas-reliefs de vermeil, ciselés sur la surface d'argent de la toiture, se rapportent à la vie et aux miracles de la sainte. Du côté de la face occidentale, à droite du transept, on voit, en quatre scènes différentes, sainte Gertrude refusant, en présence de la B. Itta, sa mère, d'épouser le chef franc que lui offre en mariage son père, Pépin de Landen, la B. Itta coupant les cheveux de sa fille pour éloigner les poursuites des prétendants, saint Amand donnant le voile à Itta, et sainte Gertrude, devenue abbesse, priant devant l'autel ; à gauche, d'autres épisodes de la même vie qui représentent saint Foillan tué par des voleurs dans une forêt, l'abbesse de Nivelles retrouvant son cadavre caché sous le feuillage, ailleurs la guérison de malades et de possédés du démon, et la sainte éteignant avec son voile l'incendie qui dévore le monastère. Le côté oriental de la toiture rappelle d'autres miracles, opérés, comme ce dernier, après la mort de la sainte : une lampe suspendue dans l'église de Nivelles laisse tomber sur les yeux d'une femme aveugle une goutte d'huile qui lui rendra la vue, une jeune fille est délivrée d'une paralysie au moment où on la place dans le lit de la sainte. Deux autres prodiges, retracés en un certain nombre de scènes, font allusion à l'usage, longtemps conservé en Allemagne et en Flandre, de boire une coupe nommée « l'amour de sainte Gertrude, *sinte Geertruyden minne*, » pour être préservé de tout accident. On voit, dans un banquet, une femme refuser cette coupe, plus loin son fils tomber dans un puits, une autre femme retirer le cadavre du puits sous les yeux de la mère, et enfin l'enfant, étendu sur le lit de sainte Gertrude, renaître à la vie. Ailleurs, c'est un chevalier qui, ayant voué son âme au diable, se décide à boire cette coupe; il se dirige ensuite vers la montagne où l'attend l'esprit malin; la sainte menace Satan qui semble vouloir résister, et elle le pend à un gibet avec une corde dont elle tient l'extrémité : le chevalier s'éloigne, heureux d'être délivré des mains du démon. Le dernier épisode, représenté

sur la toiture, est la donation d'Odelard, seigneur du Brabant : irrité contre sa fille qui lui avait manqué de respect, ce seigneur quitte son donjon et se dirige vers Nivelles pour offrir ses domaines à sainte Gertrude *cum cespite et ramo ;* ailleurs, il présente en effet une touffe de gazon et une branche d'arbre devant la châsse, et de cette châsse sort le bras de la sainte, qui, d'après la légende, prit l'herbe et le rameau, présent d'Odelard (1).

Si, après avoir étudié les admirables statues et les curieux bas-reliefs que nous venons de décrire, le visiteur porte son attention sur les grandes rosaces à douze branches, les galeries à jour délicatement évidées, les légers clochetons, les contreforts ornés de quatrefeuilles et de fleurs de lis, les anges balançant l'encensoir, portant des candélabres ou tenant des couronnes, les émaux cloisonnés du plus beau style, les camées antiques et les pierres précieuses, topazes, émeraudes, améthystes, semés avec prodigalité dans les voussures, sur les colonnettes et au front des portails, il ne sait ce qu'il doit le plus admirer de la richesse ou du fini de ce travail.

Ce qui attire surtout les regards, c'est l'expression donnée par les artistes aux saints et aux saintes qui peuplent ce monument. Les orfèvres ont imprimé sur les traits de leurs personnages le caractère pieux et élevé, dont le treizième siècle semble, mieux que tout autre âge, avoir compris et rendu la pureté. D'un autre côté, en étudiant les anges byzantins qui surmontent les clochetons des deux transepts, on se demande si ces artistes n'ont point pris, soit dans les croisades, soit dans les monuments de Constantinople, une idée de l'art chrétien de l'Orient. En admirant les têtes si nobles du Père éternel et de la Vierge, on serait tenté de croire que l'art antique jetait encore au treizième siècle un dernier reflet dans le nord de la France ; et en contemplant les traits si vigoureusement indivi-

(1) Ryckel, *Vita sanctæ Gertrudis*, p. 89, 152, 423 et 424. — Le trésor de l'église de Nivelles renferme encore aujourd'hui un reliquaire-monstrance contenant un gazon desséché et une grande coupe de cristal montée sur un pied de vermeil, qui rappellent les miracles de sainte Gertrude. On trouve aussi dans ce trésor, un beau phylactère du treizième siècle, ciselé dans le pays et orné d'émaux orientaux.

dualisés du Christ souffrant, de saint Pierre et de saint Thomas, on se dit qu'avec ces orfevres, commençait l'École flamande primitive et qu'ils sont les pères des Beauneveu, des Sluter, des Van Eyck, des Roger de la Pasture et des Memling. C'est ainsi que cette merveilleuse châsse se rattache à l'ensemble de l'histoire de l'art flamand.

Des pensées, des sentiments d'une toute autre nature se sont éveillés en nous, dans nos fréquents pèlerinages auprès de la châsse de sainte Gertrude. Il n'était possible de l'étudier qu'aux heures où l'église était presque déserte. Le silence régnait dans l'antique collégiale; quelques femmes pieuses priaient seules dans la nef, après avoir allumé des cierges en l'honneur de la sainte. Souvent, laissant là pour un instant notre carnet de voyage, nous nous rappelions les temps où la châsse était entourée de nombreux candélabres, où son or et ses pierreries étincelaient de l'éclat des lumières, où les stalles du chœur étaient remplies de nobles chanoinesses portant l'hermine et chantant nuit et jour les louanges du Seigneur, où une foule de pèlerins se pressaient dans la vaste enceinte et inclinaient leur front et leur cœur devant la protectrice de Nivelles et de toute la contrée. Cette splendeur et ce mouvement du passé, cette solitude et cette obscurité du présent, nous faisaient paraître plus vénérables encore ces ossements sacrés et le chef-d'œuvre du moine d'Anchin; et nous ne quittions jamais l'église sans nous agenouiller quelques instants, sans jeter un dernier regard d'admiration sur la châsse qui renferme les reliques de sainte Gertrude de Nivelles.

CHAPITRE XIV.

L'ART A CAMBRAI
DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XV[e] SIECLE.

Cambrai. — La cathédrale; son portail et ses sculptures; travaux divers; l'horloge; libéralités des evêques, des chanoines et d'autres personnages; Villard d'Honnecourt; peintres, sculpteurs, orfèvres, verriers, enlumineurs, scribes et relieurs; châsses et autres objets précieux du trésor. — La collégiale Saint-Géry; châsse; orfèvres, verriers et peintres. — Travaux artistiques exécutés pour la ville. — La miniature à Cambrai. — La châsse de Caudry. — La croix de Wasnes-au-Bac. — La sculpture dans les abbayes d'Honnecourt et de Vaucelles. — Les édifices de l'époque romane dans le nord de la France.

LA CITÉ épiscopale de Cambrai a été, comme Tournai, le centre d'un important mouvement artistique. Métropole d'un vaste diocèse qui s'étendait jusqu'à Bruxelles et Anvers, résidence d'un comte-évêque riche et puissant qui était prince du Saint-Empire, peuplée de collégiales, de couvents et d'établissements religieux et hospitaliers, administrée par une bourgeoisie qui conservait ses libertés municipales et ses prérogatives avec un soin jaloux, confinant à la Flandre, à l'Artois,

au Hainaut et à la Picardie, la ville de Cambrai avait vu de bonne heure le culte des arts s'éveiller dans son enceinte (1).

Nous avons déjà parlé des livres richement enluminés, des magnifiques objets d'orfèvrerie, des diptyques en ivoire possédés par les évêques de cette ville, et des travaux exécutés du neuvième au onzième siècle dans son antique cathédrale, édifice que les chroniqueurs faisaient remonter à l'époque où le christianisme avait été prêché dans la Gaule-Belgique. Cette construction primitive fut détruite le 6 septembre 1148 par un incendie qui consuma aussi le palais épiscopal, l'église Saint-Aubert et une grande partie de la cité. L'évêque régnant, Nicolas I, et le chapitre reconstruisirent la métropole, en lui donnant les vastes proportions et le grand caractère architectural, qui en firent, jusqu'en 1796, l'un des édifices les plus remarquables de la région. Le 4 décembre 1161, avant l'achèvement de la nouvelle église, l'ancienne tour, qui avait sans doute été ébranlée treize ans auparavant par l'incendie, s'écroula avec ses trois cloches; et c'est alors qu'on construisit la célèbre tour surmontée d'une haute flèche ajourée, qu'on apercevait de sept à huit mille pas de loin, qui était l'orgueil du Cambrésis et dont le peuple disait qu'elle avait autant de fenêtres que l'année avait de jours. Cette flèche fut achevée vers 1182. En même temps, sans doute, fut construit le portail principal de l'édifice.

Nous ne décrirons pas ici cette cathédrale, l'une des œuvres les plus importantes de l'époque de transition, dont la nef et les transepts, qui se terminaient en forme circulaire comme ceux de Tournai, étaient, ainsi que la tour centrale et la tour de la façade jusqu'au niveau du comble, de style roman, et le chœur de style ogival. M. Houdoy a fait à ce sujet un très savant et très consciencieux travail dans son *Histoire artistique*

(1) Tandis que nous rédigions notre *Histoire de l'Art* après avoir déjà recueilli les documents, M. Houdoy a publié l'*Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai* (Lille, Danel, 1880), avec pièces à l'appui. Nous nous faisons un devoir de rendre ici un témoignage d'estime et de regret au chercheur infatigable, à l'intelligent érudit qui a publié avant nous une partie des documents conservés dans le fonds de la cathédrale de Cambrai aux Archives départementales du Nord. Nous croyons devoir ajouter que nous avons découvert un certain nombre de curieuses mentions que M. Houdoy n'a point trouvées, surtout à Cambrai, où il n'a pas fait de recherches.

de la cathédrale de Cambrai. Nous emprunterons quelques détails concernant la décoration monumentale de l'édifice à l'architecte Alexandre Lenoir, qui a visité et décrit la tour en 1806, trois ans avant qu'elle fût renversée par un ouragan. Le portail, d'après cet auteur offrait quatorze figures en pierre blanche du pays, « laquelle imite le marbre blanc ; » ces statues représentaient « les Pères de l'Église, les saints Prophètes et les illustres fondateurs du temple, que l'on avait caractérisés par un livre qu'ils tiennent d'une main et par une banderolle ou un rouleau sur lequel leurs noms étaient inscrits en lettres rouges rehaussées d'or. » La description de M. Lenoir, fait comprendre qu'on voyait à l'entrée de la cathédrale de Cambrai, comme à celle de l'église de Vezelay, au-dessus du trumeau qui divisait le portail en deux parties, le Christ, ayant sans doute la Vierge intercédant à ses pieds et environné d'une multitude d'anges. Le même auteur signale encore la statue colossale de saint Christophe, placée à l'entrée de l'édifice, et les signes du zodiaque sculptés, ainsi que les symboles des quatre Évangélistes, sur les vantaux de la porte en chêne. Il admire « les riches ornements et les détails d'un grand caractère » que présentait la façade.

Ces sculptures ont disparu lors de l'écroulement de la flèche, dont la chute a détruit tout le portail. Mais il est possible de se faire une idée de la perfection avec laquelle les moindres détails étaient exécutés, en étudiant, dans la collection cambrésienne de M. Victor Delattre et dans le musée de la ville de Cambrai, les débris exhumés récemment du sol à l'endroit où s'élevait jadis la cathédrale : c'est, ici un chapiteau offrant une tête avec palmes sortant de la bouche ou des têtes de chat grimaçantes d'une grande vérité, là, au-dessus d'une colonnette, un personnage au front couvert d'un bonnet retombant sur l'épaule, qui porte avec peine le poids d'un chapiteau ; ailleurs, un être monstrueux, au nez camus, à la tête retournée, dont le front et les mains soutiennent le tailloir d'une colonne, ou une frise délicatement ouvragée présentant des roses en des cercles formés de filigranes, des grappes de raisins au milieu de rinceaux qui s'épanouissent en larges feuilles. Le talent original, la sûreté et la finesse de main que révèlent ces débris, sont des témoignages irrécusables de la perfection à laquelle étaient arrivés, dès la seconde moitié du douzième siècle, les sculpteurs qui

travaillaient dans les grandes églises du nord de la France. Ce qui reste de la métropole de Cambrai accuse un art plus avancé que les chapiteaux et les bas-reliefs de la cathédrale de Tournai.

Au quatorzième siècle, vers 1348, vers 1376 et de 1390 à 1400, d'importants travaux de construction et de réparation furent exécutés dans ce monument, tantôt à « la tube, » dôme placé au point d'intersection de la nef et du transept, tantôt aux arcs-boutants du chœur, tantôt au clocher où étaient dès lors les deux célèbres cloches, Marie et Glorieuse, qu'un ingénieux mécanisme, inventé par Martin, maître-maçon de la cathédrale de Tournai, et Gilles Largent, maître-maçon des églises de Saint-Quentin et d'Arras, avait suspendues dans un beffroi intérieur indépendant des murs de la tour, de sorte que l'édifice n'était pas ébranlé au moment de la sonnerie.

L'une des curiosités de la cathédrale de Cambrai était son horloge. Elle est mentionnée dans un compte, dès 1308. En 1347-1348, on y fit de grands travaux, pour le paiement desquels furent vendus des ornements sacerdotaux et divers objets en argent; le mécanisme fut confié à Jean Biekes, le calendrier au prêtre Jean de Doullens et la décoration au peintre Bernard. C'est en 1396 et en 1397, que cet ouvrage reçut les perfectionnements qui le firent considérer comme une merveille. Le chapitre de Cambrai s'adressa à Jean de Songnies, qui résidait à Valenciennes. Lorsque les chanoines, chargés de ce soin, lui portèrent, en juillet 1397, plusieurs pièces de l'ancienne horloge, qui avaient besoin d'être réparées, ils lui mandèrent comment ils entendaient qu'on exécutât le calendrier et les planètes et firent, à ce sujet, un marché avec un scribe. L'horloger Jean de Songnies s'occupa du travail avec son frère Jacques et plusieurs ouvriers; il ne l'avait pas encore achevé au commencement de septembre, à cause, disait-il, de la lenteur du scribe. Celui-ci, qui était un prêtre de Valenciennes du nom de Ghislain, traça enfin le calendrier, pour lequel il reçut la somme de quatre livres seize sous, et le 18 septembre l'horloge fut portée de Valenciennes à Cambrai. Jean de Songnies et son frère vinrent revoir et perfec-

tionner leur œuvre sur place au mois de novembre suivant et y travaillèrent encore pendant plusieurs jours. Le cadran, outre les heures du jour et de la nuit, indiquait le jour de la semaine, le mois, le signe du zodiaque, les divers aspects du soleil et les phases de la lune; la sonnerie mettait en mouvement des personnages représentant diverses scènes de la Passion. Au-dessus, était debout un ange, qui, à chaque heure, sonnait de la trompette. Le maître des orgues de Saint-Quentin, qui se trouvait alors à l'abbaye de Maroilles, fit le mécanisme servant pour l'ange; les soufflets de ce même mécanisme avaient été fabriqués à Lille. Jean de Songnies n'acheva complètement l'horloge qu'en février 1398. A la même date et de nouveau en 1400, Pierre le peintre fut chargé de la décoration du travail. Les comptes, en nous donnant ces détails si complets et si précis, nous apprennent ce qu'il faut penser du récit absurde de l'historien de Cambrai, Jean Carpentier, d'après lequel cette horloge était l'œuvre d'un « pasteur de moutons, » à qui on aurait ensuite crevé les yeux pour l'empêcher d'en faire une semblable ailleurs.

LE FONDS des Archives de la cathédrale de Cambrai étant en très grande partie conservé et les comptes commençant dès les premières années du quatorzième siècle, il est possible de faire connaître les libéralités dont cette église a été l'objet de la part des comtes, des évêques, des chanoines et des fidèles, et de citer les noms et les travaux des artistes qui ont contribué à son ornementation.

Le manuscrit n° 941 de la bibliothèque de Cambrai et divers documents des Archives départementales nous apprennent, qu'on voyait dans la cathédrale, au campanile, sous un crucifix, une image en pierre de saint Michel, exécutée en 1170, et au pied de cette image le tombeau de l'évêque Nicolas, le constructeur de l'église, mort en 1167, dont la statue était aussi de pierre et qui était représenté avec les insignes épiscopaux. Dans le n° 658 des manuscrits de la même bibliothèque, on voit qu'en 1196 la comtesse Jeanne, fille de Bauduin, comte de Flandre et de Hainaut, alors toute jeune encore, avait fait replacer dans le chœur de la cathédrale, des verrières où

étaient peints les douze apôtres. Le manuscrit n° 941, que nous venons de citer, fait connaître en outre qu'à la gauche du chœur, sur le tombeau d'un autre évêque, Nicolas de Fontaines, mort en 1273, était sculpté un cerf aîlé, allusion au nom de ce prélat et au verset du psalmiste : *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus.* C'est sans doute de cette tombe qu'il est question, dans un compte de 1388-1389 mentionnant la restauration du cerf blanc qui est dans le chœur par le peintre Pierre de Lihons.

L'un des documents inédits les plus curieux est le testament de Guillaume, fils du comte de Hainaut, évêque de Cambrai. Guillaume de Hainaut était parti en 1296 pour faire un pèlerinage à Notre-Dame du Puy en Auvergne et peut-être même en Terre-Sainte, comme l'ont dit certains historiens : il tomba malade à Villefort, prieuré de l'évêché du Puy, et y rédigea, avant de mourir, un testament dont les dispositions révèlent combien étaient nombreux les objets précieux que possédait un évêque du treizième siècle, appartenant à une famille de grands seigneurs. Il lègue divers volumes, parmi lesquels nous mentionnerons « un livre des gestes » qui avait été rédigé pour lui par un religieux de Saint-Sépulcre de Cambrai, un livre recouvert de cuir rouge qu'il donne à son frère le comte de Hainaut et un livre portant une peau velue qui est laissé à son frère Bauduin, évêque de Metz : lorsque l'on aura séparé sa bibliothèque de celle de son ami le prévôt de Soignies, ce qui lui appartient sera donné aux Chartreux de Cambrai. Outre plusieurs joyaux légués à diverses personnes, on trouve, dans ce testament, un anneau à saphir oriental que reçoit Jean de Hennin, l'anneau « com dist rubis balais, » présent du roi de France, laissé au frère de l'évêque avec la bourse qui le renfermait, et un certain nombre de reliquaires. Plusieurs reçoivent des vêtements et des ornements sacerdotaux, les églises de Saint-Géry et de Sainte-Croix des draps d'or et la sœur de l'évêque un « corporal que fist Jehans dis de le Salle de Lisle. » Ce qui est surtout intéressant, ce sont les dons faits à l'abbaye de Flines, à la cathédrale de Cambrai et

aux Chartreux de la même ville. A l'abbaye de Flines, où il demandait qu'on enterrât ses ossements avec ceux de son parent et ami l'évêque de Liége et où il reçut effectivement une sépulture monumentale, il lègue un texte des Évangiles, sans doute d'argent, orné de reliques, deux chapes et des vêtements sacerdotaux, trois tapis à ses armes qui serviront de courtines autour de l'autel, un tableau et une nouvelle croix en argent qui est encore chez l'orfèvre à qui il l'a commandée. La cathédrale de Cambrai, où son cœur devait reposer vis-à-vis le tombeau de Nicolas de Fontaines, reçoit des dons à peu près semblables; mais il est dit que le texte des Évangiles est d'argent, que le tableau et les tapis à mettre autour de l'autel sont grands et que la « tauvle est painte. » Les Frères de Saint-Paul, chartreux alors établis à Cambrai, reçoivent, outre la maison dans laquelle ils résident, un troisième texte des Évangiles à reliques, trois tapis verts semés de roses, vingt-quatre coussins, et plusieurs autres dons parmi lesquels se trouvent des objets aujourd'hui avidement recherchés par les collectionneurs, « un kief de keuvre dorée pour mettre sour l'autel, une ymage de Nostre Dame d'yvoire et une de bos painte, et une petite fiertre de keuvre u il y a reliques. »

Les dons de l'évêque Guillaume ne furent pas les seuls que la cathédrale de Cambrai dut à la famille des comtes de Hainaut. Un document de juillet 1334 nous apprend que le comte Guillaume, neveu de l'évêque, avait fait présent de trois bassins d'argent qui étaient suspendus devant l'image de Notre-Dame et qu'il avait fondé une rente pour faire brûler des cierges dans ces bassins pendant les offices canoniaux chantés au chœur, de jour comme de nuit, durant les jours des vigiles des fêtes de la sainte Vierge et tous les samedis de l'année depuis la fin des complies jusqu'à l'heure où se ferme l'église.

Dès le 22 juin 1300, la chapelle, où étaient exposées dans leur châsse splendide les reliques de sainte Maxellende, avait été fondée par les exécuteurs du testament de Jean d'Antoing, ancien doyen de la cathédrale. Dans la seconde moitié du quatorzième siècle, les men-

tions curieuses abondent. En 1354, le chapitre fait, avec l'orfèvre de Paris, Jean de Ham, la convention, encore aujourd'hui conservée, qui permet de donner une description complète de la grande châsse. Cette châsse était en argent doré et pesait quatre cents marcs; dans les quatre grandes ogives à pignons triangulaires étaient représentés la Trinité, la Vierge portant l'Enfant-Jésus, l'Annonciation et le Couronnement de Notre-Dame, et dans les douze niches les statues des Apôtres surmontées de dais renfermant les Prophètes, avec ces arcatures, ces clochetons, ces arcs-boutants et ces faîtières qu'on retrouve dans les grandes châsses du treizième et du quatorzième siècle. Cet important travail ne fut pas achevé par Jean de Ham : dans une convention de 1365, les orfèvres Simon Mahaut, d'Arras, et Jean De le Gothe s'engagent à y faire une bordure neuve, une « couvreture plumetée, » et huit lions pour soutenir le tout. La châsse, comme l'indique cette seconde convention, n'était pas encore dorée : une délibération capitulaire du 31 décembre 1366 fait connaître que Pierre, le prévôt du chapitre, se chargea de faire dorer à ses frais la statue de la Vierge, l'archidiacre du Brabant la statue de saint Paul, l'archidiacre de Hainaut la statue de saint Michel, le doyen le groupe de la Trinité, douze chanoines les statues des Apôtres, huit autres les statues des Prophètes, et Jean de Tournai le campanile ou clocheton de la châsse; Robert Engelbert fit don de quatre francs et les chanoines résidant hors de Cambrai de quatre florins chacun, pour l'achèvement de l'œuvre. Les échevins de la ville, fidèles à suivre les exemples de dévotion envers la sainte Vierge qu'ils avaient reçus de leurs prédécesseurs, donnèrent, en 1370, pour le même travail, une somme de deux cents livres qu'ils remirent entre les mains de Jean Tserclaes, archidiacre de Hainaut. Le 5 octobre 1372, ce dernier fit aussi présent d'une somme de deux cents livres tournois qu'il avait en réserve et d'une autre somme de trois cents francs de France provenant de la vente d'une maison qui lui appartenait.

Vers la même époque, d'importants travaux étaient opérés à l'édifice même. En 1363, les vicaires-généraux, en l'absence de l'évêque Pierre André, firent publier, dans tout le diocèse, des indulgences accordées à ceux qui, se trouvant dans les dispositions requises au point de vue

spirituel, feraient une aumône pour l'achèvement de la cathedrale ; des lettres analogues furent données en 1372 et de nouveau en 1373, par l'évêque Gérard de Dainville, qui parle de la vaste étendue de l'église, de la beauté de ses colonnes et de ses voûtes, et de l'art ingénieux avec lequel les sculpteurs l'ont décorée pour la gloire de Dieu : c'est sans doute grâce aux aumônes fournies par les fidèles qu'il fut possible d'achever en 1376 la construction de la flèche et de faire les grands travaux exécutés à la fin du quatorzième siècle.

En 1364, le docteur Hugues Lefebvre, chanoine et chantre de la cathédrale, avait été enterré, comme il l'avait demandé dans son testament, au côté gauche du jubé, près de l'autel fonde par lui, auquel on donnait, à cause de la nouvelle statue qui le décorait, le nom de Notre-Dame d'albâtre et parfois de la Bienheureuse Marie la neuve. En la même année, le 14 octobre, le chapitre fit, avec un verrier souvent mentionnné, Pierre de Gosnay, une convention dont presque toutes les clauses se retrouvent dans les contrats analogues passés avec les maîtres charpentiers et maçons.

La Corporation des médecins de Cambrai donna, en 1367, un témoignage tout particulier de son goût pour la piété et pour la décoration de la cathédrale. Elle demanda et obtint du chapitre l'autorisation de faire peindre la vie des saints martyrs Côme et Damien, ses patrons, et de faire sculpter leurs images, dans la chapelle Saint-Christophe, où, chaque année, devait être exposé le chef de saint Côme, le jour de sa fête.

L'année suivante, la cathédrale reçut divers objets précieux que l'évêque Pierre André lui avait légués : un ornement rouge complet, une chasuble offrant de longs orfrois avec broderies représentant la vie de saint Jean-Baptiste, un drap d'or qui devait servir à faire une chape, des aubes, des étoles, des amicts parés dont les broderies étaient historiées de sujets divers, un grand calice d'or décoré de trois émaux avec la patène qui offrait aussi un émail, un psautier avec la glose, une Bible en deux volumes et quatre tapis. En 1369, le chanoine Jean de Tournai, dont nous avons déjà cité le nom, fonda une chapellenie dans l'église à condition que son monument funéraire y serait placé près de la sacristie, ce que le chapitre lui avait accordé en principe dès 1366. Un gobelet avec pied en or,

donné le 14 novembre 1374 par Jean d'Hornaing, fut converti en ciboire pour le maître-autel. Dans le même siècle, les dons sont nombreux de la part des chanoines; Thomas de Ramillies fait présent du chef où étaient les reliques des onze mille Vierges, Jean de Champieng de trois cents francs pour la bibliothèque et de deux cents francs pour la châsse de Notre-Dame, Nicolas de la Mothe d'un devant d'autel ou courtine de soie verte et le prévôt Robert de Coucy d'ornements sacerdotaux, d'amicts et d'aubes parés, d'une paix d'ivoire, de deux courtines blanches, d'un autel portatif offrant de chaque côté les armes de Coucy, d'un petit missel de deux calices d'or avec leurs patènes et de plusieurs autres objets précieux.

En 1375, la cathédrale reçut un riche présent pour un tout autre motif. Le seigneur d'Estourmel, qui appartenait à l'une des familles les plus anciennes et les plus puissantes du Cambrésis, avait injurié publiquement, en sa maison, le chanoine Jean « As dens. » Il fut condamné à déclarer, devant la maison du chanoine, qu'il avait mal agi, et, après avoir fait la même déclaration dans la salle capitulaire, à se constituer prisonnier dans la prison du chapitre, d'où il pourrait sortir après avoir promis de donner, comme amende, un reliquaire pour le bras de saint Georges destiné à être renfermé dans une châsse, le tout soigneusement doré, et de présenter lui-même ce reliquaire, avec deux torches portées par ses gens, au prêtre qui célébrerait la messe le jour de l'Assomption. Le seigneur d'Estourmel se soumit à ce jugement : le reliquaire de saint Georges fut exécuté par Hugues, l'orfèvre du comte de Flandre, pour la somme de 43 livres et 14 sous.

Le testament d'Eustache Le Fèvre, grand-vicaire de Cambrai, daté de 1377, fait connaître l'existence d'un certain nombre de curieux objets d'art. Sans parler des livres, des hanaps et des tables d'ivoire, nous signalerons un drap peint où était représentée la Passion, deux « tavelet tenant ensemble point de le Passion Nostre Seigneur, » un « tavelet del Annonciation Nostre Dame, » un autre « tavelet point del ymage saint Berthemieu, » objets très intéressants pour l'histoire de l'art, puisqu'ils semblent, d'après les mots « *deux tavelet tenant ensemble point* » avoir été faits en « platte peinture, » et prouver ainsi un développement tout particulier de l'art dans le nord de la France.

L'évêque Gérard de Dainville, qui mourut en 1378, fut, comme la plupart de ses prédécesseurs, enterré dans la cathédrale ; il était représenté sur sa tombe en habits pontificaux. Sur la sépulture de son successeur Jean Tserclaes, décédé en 1388, on lisait les vers suivants qui font connaître qu'il y était aussi représenté :

Bonnes gens, qui parchi passés,
En remembranche compassés
Le bon Evesque de Cambray
Jehan de Tserclaes, qui gist pourtrai
Chi desoubz ceste plate piere... (1).

Le successeur de Tserclaes, André de Luxembourg, mort en 1396 en revenant d'un pèlerinage en Terre-Sainte, fut aussi enterré, comme il l'avait demandé par testament, dans la cathédrale, vis-à-vis l'autel de sainte Marie-Madeleine, sous une riche sépulture placée auprès de la statue de son frère le bienheureux Pierre de Luxembourg, de sainte mémoire.

De nombreux artistes ont travaillé à la cathédrale de Cambrai. Les comptes, dont le plus ancien est de 1308, en présentent, malgré un certain nombre de lacunes, une longue nomenclature. Mais, avant de rappeler leurs noms, nous devons parler d'un célèbre architecte, l'une des gloires du Cambrésis, Villard d'Honnecourt.

Villard d'Honnecourt, qui florissait d'environ 1230 à 1260, semble être, comme l'indique son surnom, originaire d'Honnecourt, village situé à quinze kilomètres de Cambrai et connu par une abbaye où se trouvait une remarquable église romane. « Cette origine présumable prend, ainsi que le dit M. Quicherat, la consistance d'un fait certain par la présence dans l'album de Villard, de deux dessins, dont l'un est le plan de l'église de Vaucelles, située tout à côté d'Honnecourt, dont l'autre représente éga-

(1) Manuscrit n° 941 de la Bibliothèque communale de Cambrai.

lement en plan le chœur de l'église cathédrale de Cambrai (1). » Cet album, précieux recueil de dessins tracés par Villard d'Honnecourt lui-même, a été l'objet d'une étude très importante faite par M. Quicherat dans la *Revue archéologique*, et a été ensuite édité en 1858 par MM. Lassus et Darcel. M. Quicherat établit, par un raisonnement d'une autorité qui paraît incontestable, que Villard d'Honnecourt est l'auteur du magnifique chœur de la cathédrale de Cambrai, construit de 1230 à 1243. Est-il aussi, comme on l'assure, l'architecte du chœur de l'église de l'abbaye de Vaucelles, qu'entouraient sept chapelles, quatre circulaires et trois carrées, forme qu'ont affectionnée les Cisterciens? Les documents originaux ne permettent pas de l'affirmer. Mais, quoi qu'il en soit à ce sujet, Villard d'Honnecourt jouissait d'une immense réputation, puisqu'on le manda en Hongrie, sans doute pour construire une église. Ses connaissances, développées par de longs voyages, étaient étendues. Après avoir fait une étude très détaillée de son album, M. Quicherat montre qu'il s'était sérieusement occupé de la mécanique, de la géométrie et de la trigonométrie appliquées, de la coupe des pierres et de la maçonnerie, de tout ce qui est relatif à la charpente, du dessin architectural, d'ornement et des figures : sujets religieux, sujets d'après l'antique, sujets profanes, animaux symboliques et d'après nature, études anatomiques, objets d'ameublement tels que lutrins et stalles, on trouve dans son album tout ce qui concerne les arts. C'était, à ce point de vue, un génie universel, outre qu'il était un homme lettré, connaissant le latin et maniant avec habileté la langue vulgaire. M. Quicherat en fait un magnifique éloge. « Après tout ce qui précède, dit-il, en terminant son étude, je crois qu'il me sera permis, toute proportion gardée entre les deux époques, de définir par ces paroles de Vitruve l'instruction de l'architecte du treizième siècle : « Eum et ingeniosum esse oportet et ad disciplinas docilem, et ut litteratus sit, peritus graphidos, eruditus geometria et optices non ignarus, instructus arithemetica, historias complures noverit, philosophos diligenter audiverit, musicam sciverit, medecinæ non sit ignarus. » L'artiste chrétien du treizième siècle se montre dans Villard

(1) *Revue archéologique ;* 1re série, t. VI, année 1840.

d'Honnecourt, par les quelques lignes d'une sorte de préface dans laquelle il lègue ses connaissances spéciales aux gens de son métier : « Vilars de Honecourt, dit-il, vous salue et si proie (prie) a tos ceux qui de ces engiens ouverront c'on trovera en cest livre, qu'il proient por s'arme (qu'ils prient pour son âme), et qu'il lor sovienne de lui (1). »

Il est rare de trouver un recueil de dessins pouvant permettre d'apprécier un maître du treizième siècle, comme M. Quicherat a pu le faire d'après l'album. Les mentions que nous allons grouper sur d'autres artistes sont beaucoup plus courtes.

DANS les comptes de la cathédrale, on trouve les peintres et les sculpteurs en assez grand nombre : en 1318, Jacques de Senlis peint le grand étendard et restaure la table du maître-autel avec ses colonnes et ses anges; les images, les croix et les peintures qui se peignaient sur les murs extérieurs de l'église, afin de les faire respecter par les passants, nous révèlent en 1332-1333 le nom du peintre Conrard et en 1364-1365 celui de Jean qui fut assisté par deux autres peintres. On sait avec quelle richesse le moyen-âge décorait le chandelier pascal où se plaçait le cierge colossal, dont la flamme ouvrait l'année nouvelle pour les contrées dans lesquelles l'année commençait à Pâques ou mieux le Samedi-Saint, qui brûlait durant les offices jusqu'au jour de l'Ascension et où s'attachait une table indiquant les années écoulées depuis la création, depuis l'incarnation et depuis la fondation de l'édifice, les noms du pontife et du roi régnants, l'épacte, le nombre d'or, la lettre dominicale et toutes les fêtes mobiles à partir de Pâques : la décoration de ce chandelier et du cierge nous fait connaître les noms de plusieurs artistes, Robert le peintre en 1339-1340, Louis le peintre en 1364-1365, Henri de Lihons de 1364 à 1377, Jean de Kiévy de 1367 à 1368, Pierre de Lihons de 1378 à 1401, et de deux enlumineurs Nicolas aux courts bras souvent appelé

(1) Album de Villard d'Honnecourt, édité par MM. Lassus et Darcel, Paris, 1858. — M. Quicherat avait publié, dès 1840, dans la *Revue archéologique*, 1re série, t. VI, trois articles sur cet album, auxquels nous avons emprunté la notice qui précède.

l'*escrivent* et Pierre le scribe. Les noms de Robert le peintre et de Henri de Lihons sont encore mentionnés en 1355-1356 et 1375-1376 à l'occasion de la représentation du mystère de la Résurrection, qui avait lieu chaque année dans la cathédrale le jour de Pâques ; et nous voyons en outre Pierre de Lihons peindre la crosse de l'évêque des Innocents.

Parmi les autres travaux de peinture et de sculpture exécutés dans la même église, nous signalerons en 1359-1360 l'accord fait avec Jean de Péronne pour peindre les portes, les grilles et trois images au revestiaire, en 1363-1364 la décoration de la châsse et celle des étendards, portés avec les torches à la procession du Saint-Sacrement, par Robert le peintre, en 1367-1368 la restauration d'un pied de reliquaire par Louis le peintre, en 1368-1369 l'ornementation de la niche au-dessus de l'image d'albâtre du chœur par Henri de Lihons et en 1378-1379 la peinture de la porte de fer des reliques par Colard. En 1381-1382, Nicolas ou Claix le peintre dore les quatre bandes de fer des piliers du grand autel et le miroir du revestiaire ; en 1383-1384, Pierre de Lihons décore neuf petits étendards pour la procession et en d'autres années fait des patrons pour les draps d'or, enlumine la célèbre horloge de la cathédrale, et peint à l'huile le pilier où se trouvait l'image de saint Jean-Baptiste à laquelle venait de travailler le sculpteur Carlier, ainsi que la niche de cette image et une statue de la sainte Vierge; en 1387-1388, Jean Pays restaure l'image de sainte Élisabeth à l'entrée de la chapelle de cette sainte et les aîles des anges du grand autel; en 1386-1387, nous trouvons le marbrier Jean « Dou Gardin, » dont le nom rappelle celui du célèbre sculpteur tournaisien, Guillaume Du Gardin. Douze ans plus tard, en 1399-1400, maître Jacques de Brabant « ymaginier » est appelé de la même ville de Tournai, où il avait travaillé au beffroi, pour sculpter au-dessus du maître-autel, entre les deux colonnes formant le fond du chœur, un entablement servant de support à la grande châsse de Notre-Dame, entouré de colonnettes et d'anges et surmonté d'une voûte offrant des arcs entrecroisés. Jacques de Brabant étant mort en 1400, son œuvre fut reprise et achevée par un autre sculpteur tournaisien, Jean Tuscap, qui avait aussi travaillé au beffroi de Tournai

Les noms d'un certain nombre d'autres sculpteurs ou tailleurs de pierre nous sont fournis par les mêmes comptes, principalement pour les travaux de la flèche : c'est, en 1339-1340, Colin de Brancourt ; en 1348-1349, Jean de Bieauneveu dit Poutrain, dont le nom de famille rappelle celui du célèbre sculpteur de Valenciennes, André Beauneveu, que nous voyons lui-même en 1377-1378 appelé à Cambrai pour visiter des travaux qui venaient d'être opérés ; en 1375-1376, sous la direction de maître Sagalon et de son fils qui élèvent la flèche, les tailleurs de pierre Jean de Rouppi, Jean Griffaut, Pierre de Barly, Le Camus de Banteul, Jacques Legrant, Gilles Anclos, et BarthélemyCybert ; en 1376-1377 et en 1377-1378, Jean Li Costres, François Li Costres, son frère, et Jean Ardennois ; en 1378-1379, époque où maître Sagalon se rend à Arras pour trouver des sculpteurs, Roghenet et Renard Bieket ; en 1388-1389, Firmin ; en 1393-1394, Adin le neveu de Bouchain, Baudet de Curlu et Guillaume Du Payage ; en 1394-1395 et dans les années suivantes, Jacques Quoniam ; en 1398-1399, Jean Lenglesch, Godefrin, Jacques dit « le ghistremer, boin ouvrier à VI sous, » avec Jean Douvelles qui fait la clôture de bois de la chapelle Saint-Étienne.

LES COMPTES mentionnent aussi plusieurs orfèvres qui exécutent parfois d'importants travaux. En 1309, Le Patinier « *pro cruce de auro reparare* » et Froissard qui travaille aux chapes, aux châsses, et à divers ornements d'or et d'argent ; de 1332 à 1336, Willard ; en 1353-1354, Pestiel qui fait un reliquaire ; en 1354 et en 1365, Jean de Ham, de Paris, Simon Mahaut, d'Arras et Jean de le Gothe, dont nous avons parlé plus haut, à qui est due la grande châsse de Notre-Dame ; en 1366-1367, maître Sy ; de 1368 à 1376, François l'orfevre à qui est confiée la restauration de « la bielle ymage Nostre Dame ; » de 1388 à 1396, Jacques l'orfèvre, et Jean l'orfèvre, sans doute le même que Hennekin l'orfèvre, de 1389 à 1400. Les verriers, pour les travaux qu'exigent les fenêtres de l'église et certains ouvrages extraordinaires, sont Gilles de Maizières en 1308 et durant les années suivantes, Jacques le verrier en 1332-1333 ; Gilles de Gand de 1333 à 1349 ; Symon le verrier en 1339-1340 ; Henri de Gand en 1342-

1343 ; Pierre de Gosnay, de 1353 à 1384, avec lequel le chapitre passa, en date du 14 octobre 1364, une convention au sujet des travaux à exécuter durant l'année à la cathédrale ; Jean Pays, mentionné aussi comme peintre, en 1386-1387 ; Jean d'Arras de 1388 à 1391 ; et Arnouf de 1394 à 1400.

Il n'est guères de documents qui puissent mieux faire comprendre, que les comptes de Notre-Dame de Cambrai, le nombre considérable de calligraphes, d'enlumineurs et de relieurs employés pour les livres de chant et d'office d'une cathédrale : presque chaque année, nous rencontrons des mentions à ce sujet et quelques-unes offrent un véritable intérêt. Voici les noms des écrivains, miniaturistes et relieurs que nous avons trouvés dans ces comptes : en 1309 Jacques le relieur qui écrit le bref attaché sur le cierge pascal ; en 1313-1314 N. de Maing à qui l'on fournit du parchemin pour un livre qu'il écrivait ; en 1332-1333 Pierre Pincedet et Nicolas de Douai ; en 1334 M. de Graincourt et Jean d'Aire ; en 1334-1335 Jean Mannier ; en 1338-1339 et les années suivantes Jean Gissard ; en 1339-1340 Gilles le Viel ; de 1344 à 1349 Jean de Dourlen ; en 1355 et les années suivantes Colard, écrivain et relieur ; en 1359-1360 Nicolas l'écrivain, dont nous avons déjà parlé et dont le nom se retrouve durant plus de quinze ans pour d'importants travaux ; en 1360-1361 Jean Akarion ; en 1364-1365 l'enlumineur Jean Millet ; en 1375-1378 Gauthier l'écrivain et jusqu'en 1398 Jean de Douai ; en 1377-1378 Helvin de Baralle ; de 1379-1380 jusqu'en 1383 Jean Le Chievredieu ; de 1384-1385 jusqu'en 1393 Pierre l'écrivain ; en 1393-1394 Thomas de Ramillies.

L'ensemble et le groupement de ces noms n'auront pas été, nous l'espérons, sans quelque utilité. Deux conclusions en résultent ; l'une c'est que la ville de Cambrai est devenue, à l'occasion des travaux opérés dans la cathédrale, un centre où se trouvaient réunis des artistes peut-être originaires de Senlis, de Péronne et de Lihons, pays français, avec des artistes d'Arras, de Valenciennes et de Tournai et d'autres dont les noms révèlent une origine flamande ; l'autre, c'est que la construction et l'ornementation d'une cathédrale donnaient lieu à un immense mouvement artistique.

On comprendra plus clairement encore cette dernière assertion, en jetant les yeux sur l'*Inventoires des reliques, joyaulx et aultres choses estans en la tresorie del eglise de (Nostre Dame de) Cambray* que nous reproduisons in-extenso dans les documents sous les dates de 1359 et 1401. Voici quelques-uns des objets précieux qui s'y trouvaient : huit images d'or ou d'argent doré ; la « bielle ymage de Nostre Dame » sous une niche à quatre petites flèches, offrant au milieu une flèche plus grande garnie de quatre tourelles ; une statue d'argent doré, portée par trois serpents, tenant entre ses mains un cristal contenant des reliques de saint Jean-Baptiste, qui avait été donnée en 1243 par Louis, le fils aîné du roi de France ; sept reliquaires dont l'un tout doré offrait deux anges soutenant une croix d'or où il y avait une épine de la couronne de Notre-Seigneur et aux quatre bras douze marguerites avec neuf autres pierres precieuses ; sept de ces curieux reliquaires en forme de bras qui se voyaient si souvent dans les églises du moyen-âge ; dix-neuf vases d'argent doré dont plusieurs servaient, comme les ostensoirs de nos jours, à porter le Saint-Sacrement et dont l'un est décrit de la manière suivante : « Un grant vaissiel l'ou on soloit porter le précieux corps Jhesus Christ le jour du saint Sacrement, tout d'argent doret, a un grant cristal sain et entier et a ou moilon un cercle rond d'argent doret, leur on soloit mettre le corps Nostre Seigneur, et un grant pied d'argent doret, et deseure a une tavle dorée sur le quelle a deux angeles et une ymage qui soustiennent le dit cristal, et a tout deseure un crucifix et II petites images, et a un tabernacle desoubz, parmi la fleke par ou on le porte esmaillet a plusieurs aposteles ; » la grande châsse de Notre-Dame, œuvre admirable ; deux couronnes d'argent dont l'une offrait plusieurs personnages ciselés ; deux tabernacles ou niches d'argent et un de bois, offrant aussi des personnages et des sujets ; trois de ces « chefs » de saints en bois recouvert d'argent, qui offrent un si grand caractere sculptural, huit évangéliaires ou épistoliers aux reliures recouvertes d'argent et quatre tableaux aussi d'argent doré à images et sujets ; sept croix d'argent et une autre de fer désignée sous le nom de « Crucifix monseigneur saint Éloy ; » dix coffrets d'ivoire ou de bois sculptés ; vingt-six petits reliquaires ; des cornes et des hanaps en ivoire avec des œufs d'autruche garnis d'argent ; plusieurs anneaux

et agrafes; huit calices et un grand nombre d'autres objets, mitres, chasubles, chapes.

Outre l'église Notre-Dame, qui était la cathédrale, la ville de Cambrai renfermait, dans son enceinte, plusieurs autres édifices religieux, parmi lesquels on distinguait le couvent de Saint-Sépulcre. Dans ce couvent il y avait de curieux objets d'art; mais Émeric David et ceux qui ont reproduit le récit de cet auteur se sont trompés, lorsqu'ils ont écrit qu'au nombre des constructeurs de l'édifice se trouvaient deux sculpteurs, Walcher, archidiacre, et Erlebod, « travaillant avec le ciseau et le trépan, donnant la vie à la pierre et ayant placé dans le cloître une représentation des saintes femmes qui devait être l'un de ces monuments de sculpture coloriée où l'on voyait le mystère au vif (1). » Le texte de la vie de saint Liébert, dans lequel Émeric David, ne saisissant pas exactement le sens de la phrase latine, a cru voir tout cela, parle de Bézéléel, l'artiste suscité par Dieu pour construire l'arche d'alliance des Hébreux, et non de Walcher et d'Erlebod, dont l'œuvre fut toute morale et toute spirituelle.

Nous avons trouvé beaucoup d'autres noms et d'autres faits à citer au sujet de la ville de Cambrai et surtout de la collégiale Saint-Géry, église située sur la hauteur où s'élève aujourd'hui la citadelle. Le trésor de cette collégiale possédait des reliquaires de la plus haute valeur artistique, qui ont été détruits à la Révolution mais que nous pouvons faire connaître d'après des dessins. La grande châsse de saint Géry, qui était d'argent doré orné de pierres précieuses et se trouvait derrière l'autel entre les colonnes, avait été ciselée sous l'évêque Gui de Laon en 1245; elle était à peu près, de la même date que la châsse de saint Éleuthère conservée à Tournai, qui est de 1247. Elle présentait, comme toutes les grandes châsses du treizième siècle, la forme d'un sarcophage recouvert par un toit à deux versants et rappelait une cathédrale réduite à de petites proportions. Chacune

(1) Émeric David, *Histoire de la Sculpture en France*, 1862, p. 40. — Voir dans nos *Documents* le texte publié à la date du 25 octobre 1064.

des faces latérales offrait, entre quatre faisceaux de trois colonnes portant des clochetons, trois travées divisées chacune en deux niches géminées à arcades trilobées, où se trouvaient six statues d'apôtres; au-dessus de chaque travée, entre les clochetons, s'élevait un tympan triangulaire avec un ange tenant une couronne, et sur le versant du toit étaient sculptés divers sujets de la vie de saint Géry, entre autres le saint évêque brisant les idoles sur le *Mont des bœufs*. Des crêtes et des faîtières, au milieu desquelles brillaient des cabochons, ornaient l'édicule. L'ensemble était complété par des émaux, des filigranes et un travail de ciselure de la plus grande richesse. Il nous semble que cette châsse de saint Géry et celle de saint Eleuthère présentaient, malgré les différences naissant de la disposition et de certains détails, une remarquable analogie, et que nous pouvons juger, d'après l'œuvre qui est conservée dans la cathédrale de Tournai, de la magnificence et du fini d'exécution de la grande châsse de Saint-Géry de Cambrai.

Cette église possédait d'autres reliquaires, précieux ouvrages d'orfèvrerie qui semblent aussi dater du treizième siècle et avoir été ciselés avec non moins d'art et de soin : un reliquaire en argent doré renfermant le chef de saint Géry et offrant, sur la partie centrale qui était arrondie, six statuettes, dont l'une représentant le saint donnant la bénédiction; un autre supportant un croissant au centre duquel était placée la mâchoire du même saint évêque; un troisième, ayant la forme d'un bras, orné, comme les deux premiers, de filigranes et de pierreries.

Les comptes de fabrique de la collégiale Saint-Géry, qui commencent en 1354, fournissent un certain nombre de noms d'artistes, dont plusieurs ont déjà été cités à l'occasion des travaux exécutés pour la cathédrale. Les orfèvres sont : en 1354-1355, Willard, Jean d'Artois qui fait un encensoir, et Pestiel qui travaille à une châsse, à une croix et à une boîte en ivoire; en 1361-1362, encore Jean d'Artois; en 1365-1366, Natelette; en 1367-1368, Clément; en 1380-1381, Jacques; en 1386 et jusqu'en 1397, Godefroi qui répare et dore le chef de saint Géry. Voici les verriers : de 1354 à 1362, Guillaume; en 1369 et les années suivantes, Jean Pays, qui en 1380 place un vitrail représentant saint Pierre au-dessus du chœur; en 1389 et jusqu'en 1395, Arnoulf qui travaillait aussi pour la cathédrale.

Comme écrivains, enlumineurs et relieurs nous pouvons citer : en 1361, Nicolas, le sous-chantre ; en 1365, maître Nicolas Vicars ; en 1380, Martin de la Croix; en 1386 et jusqu'en 1397, maître Jean du Fay (de Fageto) qui relie plusieurs livres du chœur. Comme peintres nous trouvons : en 1365, Guillaume; en 1386 et jusqu'en 1395, maître Colard qui exécute des travaux au pied de pierre du cierge pascal, pour le sépulcre et le mystère du jour de Pâques, au dragon qu'on porte les jours des Rogations, et aux piliers des fonts baptismaux, ainsi que Pierre, sans doute Pierre de Lihons, qui, en 1389 restaurait les tentures servant à décorer le chœur. Nous rappellerons en outre le nom de Jacques « le tailleur » de pierre, qui répara l'aigle du lutrin de l'église.

DANS les comptes de la ville qui ne commençent qu'en 1366 et présentent beaucoup de lacunes, les mentions antérieures à 1401 sont assez rares ; mais elles suffisent pour montrer qu'à Cambrai, comme à Douai, à Valenciennes et à Lille, les édifices communaux offraient des décorations ayant un caractère artistique. Deux constructions importantes furent élevées par le Magistrat de 1367 à 1401, la Maison de la Paix, où siégeaient les juges portant le nom d'*apaiseurs*, et la Porte Saint-Sépulcre. C'est dans les carrières de Masnières ou de Seleuvres près de Rumilly et dans celles de Bugnicourt, que furent choisis les grès et les pierres qui servirent à ces constructions. Plusieurs noms de tailleurs de pierre sont relevés dans nos extraits ; mais nous ne savons s'ils s'appliquent à des travaux véritablement artistiques. Il en est de même de la mention qui concerne Jean de Paris ou de Paus, qui refit, en 1366-1367, les verrières de la Maison de la Paix. L'ornementation dont était décorée cette Maison nous est révélée par le compte de 1366-1367, où nous voyons Louis Legrand peindre quinze enseignes et bannières appendues aux chapiteaux et à l'escalier, ainsi qu'une couronne « d'orpin » placée devant la statue de l'entrée, et par le compte de 1380-1381 qui mentionne le peintre Pierre de Lihons, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois, comme ayant reçu la somme importante de vingt-cinq livres, dix-huit sous et cinq deniers pour peindre et orner d'écussons

armoriés la salle où se réunissaient les apaiseurs, pour faire des peintures décoratives au porche qui servait d'entrée et enluminer d'or et autres couleurs l'image qui surmontait ce porche (1). Le plan de la porte Saint-Sépulcre fut étudié avec ce soin qu'on apportait, au moyen-âge, à la construction des édifices. On manda, à cet effet, l'architecte de la ville de Saint-Quentin, Gilles Largent, qui reçut une pension à partir du mois de juin 1391. Au mois de mars 1392, cet architecte rédigea plusieurs projets, tracés sur papier et sur parchemin, et quelques jours après l'architecte de la ville de Cambrai, Hugues de Corbie, présenta aussi son plan. Plusieurs habiles ouvriers furent appelés pour étudier ces projets avec les échevins : c'est le plan de l'architecte de Saint-Quentin qui semble avoir été adopté. Plus tard, en 1398, on fit venir les architectes des villes de Lille, Douai et Valenciennes, pour donner leur avis au sujet de la solidité de la construction, menacée par la grande abondance des eaux.

Nous avons encore à enregistrer plusieurs autres travaux qui ont un caractère artistique. En 1368-1369, Clément l'orfèvre, dont nous avons parlé plus haut, grave sur un poinçon une aiglette qui devait servir à marquer les arcs appartenant à la ville; en 1369-1370, Henri de Lihons peint douze bannièrettes pour les torches que le Magistrat faisait porter à la procession, vingt-quatre boucliers rouges ornés de l'écusson de la ville, travail fait à l'huile, et trois bannières pour la porte Robert; la même année, les échevins offrent deux douzaines de hanaps d'argent à l'évêque Robert de Genève, qui faisait son entrée dans sa ville épiscopale, et dix ans plus tard l'évêque Jean Tserclaes reçoit, à la même occasion, l'un de ces grands vases en argent désignés sous le nom de nefs, qui faisaient le principal ornement des tables richement servies. En 1381-1382, nous trouvons un verrier du nom de maître Pierre, Matthieu de la Monnaie, qui taille les coins des grands draps, Jean Broiet qui fait deux moules servant à couler les « plommez, » et Jean Le Thumez qui décore des armes de Cambrai la boîte dans laquelle le messager portait les ordres et les dépêches du Magistrat. Comme noms

(1) Plusieurs des mentions qui concernent la ville de Cambrai ont été publiées par M. Durieux dans les *Artistes Cambrésiens*.

d'artistes nous trouvons : en 1391-1392, à l'occasion d'un procès, celui de Colard le peintre, dont nous avons déjà parlé; en 1398-1399, celui d'Aubry le peintre, au sujet des gardes de nuit faites par crainte de l'ennemi, et celui d'Hugues de Bohain, qui restaure les bannières des arbalétriers; et en 1401 celui de Nicaise le verrier, qui place des panneaux à écussons armoriés dans la Chambre des Quatre-Hommes. Au point de vue de l'ornementation, nous signalerons la couronne en orpin ou orpiment, servant à décorer à la Saint-Jean-Baptiste l'une des chambres de l'hôtel-de-ville, usage qui se pratiquait, ainsi que nous l'avons vu plus haut, à la halle de Lille.

L'ART de la miniature, dont nous avons rencontré à Cambrai de si remarquables spécimens antérieurement aux Croisades, continua d'y être cultivé. En feuilletant les manuscrits, conservés aujourd'hui à la Bibliothèque communale de cette ville, il est facile de se convaincre qu'à partir du douzième siècle, l'art renaît pour les majuscules, les entrelacs et les bordures; la miniature présente quelques essais sérieux. Le n° 210, qui provient de l'abbaye du Saint-Sépulcre, fournit le nom du scribe Fulbert; le n° 487, qui peut dater de 1159 et semble avoir appartenu à l'abbaye de Saint-André du Câteau avant de se trouver dans la bibliothèque du Saint-Sépulcre, serait, d'après M. Durieux, l'œuvre du moine *Ranierus*, et ses sujets historiés, qui sont nombreux et d'une véritable originalité mériteraient une étude toute spéciale. Les n°s 184 et 185 peuvent donner une idée de l'art de la miniature au treizième siècle, en tout ce qu'il avait de plus riche et de plus fin; le second est d'autant plus intéressant qu'on trouve à la fin une inscription indiquant qu'il a été écrit en 1266 par Jean Philomena pour Nicolas de Fontaines, évêque de Cambrai. Nous devons encore citer : au treizième siècle, le n° 149, missel du diocèse très remarquable par ses grandes miniatures; au quatorzième, les numéros 152 et 153, deux autres missels, curieux aussi pour l'histoire de l'art, qui furent donnés à la cathédrale par le chanoine Robert de Coucy, mort en 1333; et le n° 98, bréviaire à encadrements formés de

feuilles de chardon et décorés d'ornements exécutés avec la plus grande délicatesse, qui est l'œuvre de Jean le Petit de Bretagne, par lequel il fut écrit et enluminé pour Raoul, chanoine de Cambrai et archidiacre de Hainaut. Grâce à ces manuscrits et à un certain nombre d'autres, qui ne sont pas moins remarquables, il est possible de se faire une idée de ce qu'étaient les travaux des nombreux scribes et miniaturistes dont les noms se trouvent dans les comptes de Notre-Dame et de Saint-Géry de Cambrai.

Avant de terminer ce qui concerne les manuscrits de cette ville, nous devons faire connaître un ouvrage assez curieux, conservé aux Archives départementales du Nord, dans le fonds de la cathédrale. C'est un registre en parchemin de 315 feuillets, écrit en français et datant de 1275, renfermant la nomenclature de tous les droits dont l'évêque de Cambrai jouissait en qualité de seigneur du Cambrésis. Sur un certain nombre de feuillets, à côté de la mention des rentes annuelles dues à l'évêque, le scribe du treizième siècle a dessiné, d'une main inexpérimentée, les objets pour lesquels le droit était perçu : on y trouve des balances, des étalages de marchands de draps et de boulanger, des chausses, une herse, une charrue, une charrette, un fléau à battre le blé, un panier, une salière, une cuve, des pots de formes diverses. La publication de ce registre serait intéressante surtout au point de vue des droits seigneuriaux et de l'histoire de la langue française.

Dans le Cambrésis, nous devons signaler quelques objets d'orfèvrerie et les restes d'ornementation monumentale qu'offrent les ruines de deux abbayes.

L'église de Caudry possède la châsse de sainte Maxellende, qui provient de l'abbaye Saint-André du Câteau. Cette châsse, haute de 63 centimètres, longue de 1,75 et large de 0,37, présente de chaque côté cinq niches ogivales, dans lesquelles se trouvent dix statues d'apôtres en argent repoussé, paraissant dater du douzième siècle. Aux deux extrémités de la châsse, d'un côté la statue de sainte Maxellende, le corps traversé par une épée, et de l'autre celle de saint Sare, en costume de prêtre. Ces deux

dernières statues sont d'un travail beaucoup moins ancien que celles des apôtres. Du reste, il est évident que cette châsse a subi, à diverses époques, des remaniements qui lui enlèvent en partie son caractère.

Il n'en est pas de même d'une croix, merveilleux petit bijou conservé dans l'église de Wasnes-au-Bac, paroisse située entre Cambrai et Valenciennes. Cette croix, haute de 35 centimètres et large de 0,15 à l'endroit de la traverse supérieure, est décorée, sur son avers, de filigranes de la plus grande finesse qui se déroulent en gracieux rinceaux. Dans les fleurons de ces rinceaux sont disposées symétriquement quarante pierres précieuses; les bordures sont formées de petits grains perlés. Aux extrémités de la tige principale et de la double traverse de la croix s'épanouissent des fleurons trilobés, renfermant, entre trois pierres précieuses, des nielles très fines. Ces nielles représentent : dans le médaillon d'en haut, un ange nimbé tenant en main le livre arrondi à la partie supérieure, symbole de l'Ancien Testament; dans le médaillon de la première traverse à gauche, un ange portant le disque du soleil, symbole de la lumière évangélique, et de l'autre côté le livre carré par le haut, symbole du Nouveau Testament; dans le médaillon de gauche de la seconde traverse la Vierge avec le livre carré par le haut, et de l'autre côté l'Église, le front couronné, avec le livre carré et un calice où coule le sang qui a été versé pour les hommes; dans le médaillon du bas, la Synagogue, les yeux couverts d'un bandeau, la couronne tombée du front, avec un étendard dont la hampe est brisée et le pennon abattu. Sur le revers, quatre grandes nielles aux extrémités, représentant les symboles des évangélistes; au médaillon de la traverse d'en haut, le Christ enseignant, à côté duquel sont deux anges, d'un beau caractère, tenant des encensoirs; dans le médaillon du centre, l'agneau nimbé surmonté d'une croix et accompagné de fleurons. Nous avons décrit, jusque dans les détails, ce petit chef-d'œuvre de l'art de l'orfèvrerie de la fin du douzième ou du commencement du treizième siècle; mais ce qu'on vient de lire ne peut donner une idée de la délicatesse du travail ni de l'harmonieux ensemble présenté par les nielles incrustées sur fond d'argent et par les filigranes et les pierres précieuses. C'est un objet hors ligne qui permet d'apprécier tout ce que le moyen âge mettait de soin

et de talent jusque dans les bijoux qui décoraient d'humbles églises de campagne.

La région située au sud de Cambrai montre, dans la vallée de l'Escaut, les ruines de deux antiques abbayes, où l'on peut étudier les deux grandes influences qui se sont fait sentir au douzième siècle pour l'architecture et la décoration monumentale, le monastère cluniste d'Honnecourt et le monastère cistercien de Vaucelles. A Honnecourt, où la règle de saint Columban avait été remplacée, vers 1080, par celle de Cluny, l'abbaye fut rebâtie avec cette richesse qui brille dans tous les monuments construits par les Bénédictins clunistes, comme l'atteste la tour de l'église, seul reste de l'édifice (1). Cette tour est carrée et construite en moëllons de petit appareil provenant des lieux mêmes. Elle est flanquée de contreforts sur les angles et composée de plusieurs étages. Les contreforts sont lourds et puissants; ils montent en forte saillie et en quatre retraites en glacis, sans larmiers, sans bandeaux destinés à dissimuler la nudité du parement extérieur, ce qui indique le milieu du douzième siècle.

La façade occidentale de cette tour offre une baie moderne encadrée par l'arcade primitive. L'archivolte historiée de cette arcade existe encore; elle est ogivale ou plutôt en cintre brisé, caractère du style de transition. Elle repose sur deux colonnettes qui ont dû être d'une grande beauté quand elles étaient entières, et présente vingt-neuf statuettes d'une grande finesse d'exécution. A l'amortissement de l'ogive, le Sauveur est assis sur un trône; sa tête est nue et décorée du nimbe crucifère; ses cheveux sont longs et flottants; de la main droite il bénit à la manière latine et de la gauche il tient le livre des Évangiles, qui est ouvert et appuyé sur son genou. Il est vêtu de la tunique talaire et du manteau. A ses côtés, on voit deux séraphins qui, conformément à la vision du prophète Isaïe, ont six ailes, deux pour se

(1) Nous empruntons l'ensemble des descriptions qui vont suivre au Rapport que M. l'abbé Bulteau a lu, en date du 1er juillet 1879, devant les membres de la Commission historique qui étaient allés visiter les ruines des abbayes d'Honnecourt et de Vaucelles.

couvrir, deux pour voler, deux pour agir. Ensuite, viennent se ranger, deux par deux, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. Ces vieillards sont vêtus de la tunique, du surcot à larges manches et du manteau bordé de ces fines broderies que les sculpteurs de l'époque romane avaient sans doute imitées des bijoux mérovingiens et des manuscrits carolingiens. Tous ont les pieds nus; dix-neuf portent des instruments de musique, harpe, viole, rebec, psaltérion, quatre tiennent des coupes d'or, et le vingt-quatrième montre dans chaque main un objet qui pourrait être une palme. Leur pose et leurs gestes sont fort variés; il y a une diversité d'élan et de mouvement qu'on ne peut s'empêcher d'admirer. Les deux claveaux sommiers de l'archivolte sont évidés en deux anges hauts de soixante centimètres; l'archivolte elle-même est encadrée par un gracieux rinceau, formé d'une longue suite d'arums, cette fleur mystique qui était, pour le moyen âge, un remède souverain contre la morsure des bêtes venimeuses.

La façade méridionale est très importante pour l'histoire de la sculpture monumentale et l'art iconographique au douzième siècle. Au-dessus d'un rez-de-chaussée, dont on admire encore, malgré l'état fruste où ils se trouvent, l'archivolte, les colonnettes et les animaux fantastiques, griffons et basilics, se voit un premier étage formé de trois niches couronnées par une arcade trilobée et inscrite dans une grande arcade en plein cintre d'une extrême simplicité. Dans ces niches sont placées neuf statues qui peuvent rivaliser avec les chefs-d'œuvre qu'on admire à Chartres, à Bourges, à Vezelay et à Moissac. Elles ont de longs bustes, des corsages élevés, des membres grêles, une certaine immobilité dans la pose, et des draperies d'une grande raideur à plis parallèles ou concentriques : mais elles présentent une expression très élevée, une charmante naïveté et une délicatesse, une habileté inimitables dans les détails. Au milieu, sous la plus haute des arcades formant trilobe, Jésus, docteur du monde, est assis sur un trône, entouré d'une auréole ovoïde fort riche avec festons et perles sur les bords. Il est placé entre deux étoiles à six rayons; sa tête est entourée d'un nimbe crucifère à orbes et à croisillons; de la main droite il bénit à la manière latine, et de la gauche il montre le livre ouvert des Évangiles; ses pieds reposent sur un escabeau hexagone couvert par une partie de

l'auréole et par un tapis finement sculpté; sa ceinture et son manteau sont ornés de galons gemmés et de gaufrures à pointes de diamant, du plus beau travail. Au-dessus de sa tête, deux anges tiennent une couronne royale qui forme dais. Les pieds du Sauveur, ainsi que ceux des anges, sont nus, conformément aux règles iconographiques. A côté de Jésus docteur, sous la même arcade, sont les quatre Évangélistes. L'artiste, d'après une tradition que nous avons remarquée au huitième siècle dans le manuscrit d'Harlinde et de Renilde et qui a été suivie par les miniaturistes de France et d'Italie au dixième et au onzième siècle et par les sculpteurs allemands, a figuré les Évangélistes avec un corps humain qui porte la tête de leur attribut, saint Jean celle de l'aigle, saint Luc celle du veau, saint Marc celle du lion et saint Matthieu celle de l'homme. Ils sont revêtus de la tunique talaire et du manteau; leur tête est entourée d'un nimbe circulaire, excepté celle de saint Matthieu qui se détache sur les ailes relevées et croisées derrière la nuque. Saint Jean est assis sur un banc élevé et du doigt indique le livre ouvert de son Évangile. Saint Luc a la même pose; ses avant-bras, qui sont brisés, tenaient sans doute l'Évangile déroulé. Saint Marc et saint Matthieu sont assis l'un et l'autre sur de larges sièges, devant un riche pupitre porté par une colonnette, les deux avant-bras de saint Matthieu ont disparu; saint Marc trempe de la main droite sa plume dans un encrier, et de l'autre tient une sorte de canif ou de brunissoir. Malgré leur état fruste, bien que les têtes de saint Jean et de saint Marc aient été brisées, ces statues peuvent être mises au nombre des plus beaux vestiges de la sculpture romane. Il en est de même de saint Pierre et de saint Paul, statues placées dans deux arcades latérales, dont l'une celle de saint Pierre tient les clefs et l'autre une église, *Domus spiritualis*, servant à compléter le texte de la première épître qui se lit sur une banderole portée par saint Pierre, ET IPSI TANQUAM LAPIDES VIVI SUPEREDIFICAMINI (1). Noblesse dans l'expression, sévère élégance dans les draperies, délicatesse et variété dans les broderies et l'ornementation des

(1) Le texte complet est *Et ipsi tanquam lapides vivi superedificamini domus spiritualis*. 1re épître de saint Pierre, ch. II, v. 5.

galons des robes, des nimbes qui entourent le front et des petits dais qui protègent la tête, voilà leurs caractères : tout est remarquable dans ces deux statues comme dans l'ensemble de l'œuvre. Il est étonnant qu'un travail aussi intéressant, aussi habilement exécuté, soit resté presque inconnu jusqu'aujourd'hui.

DANS une vallée peu éloignée d'Honnecourt, s'élevait l'abbaye cistercienne de Vaucelles, construite sous la direction de saint Bernard, qui la fonda et vint plusieurs fois la visiter. Malheureusement, les constructions du douzième et du treizième siècle ont presque toutes été renouvelées lors des restaurations successives ou sont tombées sous le marteau des Vandales de 1793. De l'édifice primitif, il ne reste guère que certaines parties du chauffoir et du chapitre. Le chauffoir, cette grande pièce munie d'un foyer, où les religieux, comme le dit Viollet le Duc, « après le chant des Laudes, tout transis pendant l'office de nuit, allaient se chauffer et graisser leurs sandales avant de se rendre aux travaux du matin, » offre une partie romane qui date de 1175 ou 1176. Elle se compose des murs et des piliers ou demi-piliers. Les piliers au nombre de douze et les demi-piliers au nombre de vingt sont formés : 1° d'une base moulurée avec griffes, appliquée sur le tore inférieur et sur les angles de la plinthe; 2° d'un fût cylindrique de deux mètres et demi de circonférence et de deux mètres de hauteur seulement; 3° d'un chapiteau cubique cannelé ou godronné avec tailloir carré et astragale torique. C'est, on le voit, le contraire de l'architecture bénédictine, dont les chapiteaux offrent tant de variété et d'élégance.

La salle capitulaire s'est conservée intacte; elle est aujourd'hui, à part son pavé et trois de ses baies, ce qu'elle était en 1179, date de son achèvement. Sa forme est celle d'un carré parfait, de dix-huit mètres de chaque côté; elle est divisée en trois nefs par des piliers-colonnes. Ses voûtes sont d'arêtes à nervures ogivales. Les arcs formerets ne consistent qu'en un torse ou boudin; les arcs doubleaux sont tout à fait semblables aux arcs diagonaux ou ogives. Les chapiteaux ont des proportions colossales; les tailloirs sont carrés, épais de 23 centimètres et décorés de moulures

simples avec des profils d'une coupe très sévère. Les trois baies septentrionales, modifiées au dernier siècle, sont larges et élevées. Les trois baies méridionales datent de 1179; elles sont très élégantes, décorées chacune de trois archivoltes toriques en plein cintre et de trois colonnettes avec chapiteaux variés et bases à griffes. Cette décoration existe sur les ébrasements intérieurs comme sur les ébrasements extérieurs de chaque baie. L'examen architectonique de la salle capitulaire semble démontrer que l'ogive employée au douzième siècle ne constitue point, à proprement parler, un nouveau système d'architecture; elle reste décorée de moulures romanes et se trouve combinée avec le plein cintre. Malgré son état de délabrement et d'abandon, la salle capitulaire présente l'aspect le plus imposant et le plus religieux.

De l'église, il ne reste rien ; il a fallu écarter les herbes et fouiller dans le sol pour retrouver les fondations. Le premier édifice construit au moment de la création de l'abbaye avait été remplacé par une vaste église commencée en 1190. On construisit d'abord les nefs et le transept qui ne furent achevés qu'en 1216. Le chœur, avec son chevet et ses sept chapelles dont quatre circulaires et trois carrées, fut terminé en 1235. Villard d'Honnecourt l'a dessiné dans son album. Mais c'est un dessin différent et offrant neuf chapelles, qu'il dit avoir fait avec Pierre de Corbie en discutant sur l'architecture. Aucun document, comme nous l'avons déjà rappelé, ne prouve que Villard soit l'auteur du chœur de Vaucelles : il y a dans son album beaucoup de dessins de monuments qui n'ont pas été construits par lui. L'église de l'abbaye de Vaucelles avait une longueur totale de 130 mètres, et une largeur de 60 au transept. Par ses dimensions, par son architecture, c'était l'un des plus beaux monuments du diocèse de Cambrai. Elle était ornée de sépultures des fondateurs et de plusieurs évêques et abbés. De ces pieux souvenirs, il ne reste aujourd'hui que la dalle tumulaire en marbre blanc de l'évêque de Cambrai, Godefroi, qui forme le palier d'un lavoir au bord d'un cours d'eau, vis-à-vis de l'ancienne ferme de l'abbaye. C'est à peine s'il nous a été possible d'y retrouver les mots *Godefridus*, *Cameracensis*, qui ont presque disparu, ainsi que les sculptures, sous les pieds et le linge des femmes de service de la métairie.

Il ne nous reste à mentionner qu'une échauguette du mur d'enceinte de l'abbaye, l'un des rares spécimens de l'architecture militaire du moyen-âge dans le Nord de la France. On sait que l'échauguette, appelée autrefois *garde* ou *robette*, est une petite loge de pierre destinée à abriter une sentinelle ou un guetteur. Des neuf échauguettes qui s'élevaient sur le mur d'enclos, une seule est encore debout. Le cône de l'encorbellement se compose de cinq assises de pierres grossièrement biseautées. Le cylindre de l'échauguette a un peu plus de 7 mètres de circonférence et s'élève en douze assises de pierres, hautes de 30 centimètres chacune; la dernière forme la corniche ou plutôt le cordon appelé *larmier gothique*, qui est composé d'un plan incliné, d'un bec et d'un canal creusé dans son plafond. La flèche ou cône terminal est octogone et repose avec ses neuf assises sur le larmier. Du côté de l'ancien enclos, l'échauguette montre une baie d'entrée, haute de 1 mètre 80 et large de 60 centimètres; on y montait au moyen d'une échelle mobile. De plus elle a trois meurtrières verticales de 70 centimètres de hauteur; la première mesure 30 centimètres en largeur; les deux autres sont très étroites et ressemblent à celles qui ont été nommées *archières;* l'une d'elles a ses arêtes usées soit par les balles de l'ennemi, soit par les pierres qu'y ont jetées les enfants. Voilà ce qui reste des deux puissantes abbayes d'Honnecourt et de Vaucelles, construites à l'époque où fleurissait le style roman.

Dans le rapport de M. Vitet, présenté à M. le Ministre de l'Instruction publique, au nom de la Commission des monuments historiques de France et publié par cette Commission, il est dit que, non-seulement le Nord et le Pas-de-Calais ne renferment aucun monument d'origine mérovingienne ou carolingienne, « mais même qu'il n'y est pas question de » monuments de transition et que ceux du treizième siècle y sont tout à » fait inconnus; à peine quelques ruines du quatorzième siècle, et pas un » seul édifice entier dont la construction remonte au-delà de 1500 ou tout » au plus de 1450. Généralement parlant, un édifice de cent-cinquante ans, » est, dans ce pays, une sorte de rareté. Les hommes y sont trop nom-

» breux, trop riches, trop industrieux, pour que le sol ne change pas de » face sous leurs mains, toutes les deux ou trois générations : la fièvre de » reconstruire règne là en permanence. » Il y a de la vérité dans cette dernière considération ; mais il s'y trouve beaucoup d'exagération, surtout au point de vue de la conservation des monuments antérieurs au quinzième siècle(1). Sans doute, la fièvre de reconstruire a amené la disparition d'un grand nombre de monuments; mais les guerres, les sièges subis par la plupart des villes et le vandalisme des vendeurs et des acquéreurs des biens nationaux ont contribué aussi à faire disparaître les édifices religieux de style roman et de style gothique. D'ailleurs, il existe encore un certain nombre de constructions antérieures au quinzième, que M. Vitet aurait dû visiter, lorsqu'il a parcouru le Nord et le Pas-de-Calais. Dans le Nord, outre les restes des abbayes d'Honnecourt et de Vaucelles que nous venons de décrire, nous rappellerons d'abord plusieurs constructions romanes : la curieuse église de Bissezeele, démolie en 1857; la nef de Ghyvelde, qui a fait place, il y a quelques années, à un édifice nouveau; celle de Killem dont l'architecture romane est bien caractérisée; celle d'Armsboutscappel, dont la tour présente de belles fenêtres du même style ainsi qu'une galerie intérieure en plein-cintre; celle de Steene qui offre des parties romanes; celle de Hondeghem avec des fenêtres géminées d'un grand caractère; celle de Zuydpeene dont la façade, malgré des remaniements, montre des arcades d'une origine romane incontestable avec des entrecolonnements du même style; celle de Cappelbrouck dont la grande nef a conservé des arcades en plein-cintre du douzième siècle entre les colonnes, et au-dessus d'autres arcades présentant alternativement une fenêtre et une sorte de niche dans laquelle se trouve un socle servant de support à un saint; et enfin, dans l'arrondissement de Lille, le chevet extérieur du chœur de Wattignies, avec ses modillons en pierre et ses fenêtres romanes de l'époque de transition offrant un mélange de l'ogive et du plein-cintre d'un effet très agréable à l'œil, et le chœur d'Englos,

(1) Nous reproduisons ici les lignes que nous avons publiées en 1877 dans le *Bulletin de la Commission historique*.

construit en moëllons de grand appareil du douzième siècle avec une fenêtre romane largement évasée à l'extérieur. Le style gothique est représenté : par l'église de Bourbourg, dont le chœur est une très belle construction du treizième siècle ; par le chœur de l'église d'Avesnes-sur-Helpe d'une époque postérieure ; par la remarquable partie inférieure de l'ancienne collégiale de Seclin, qui a été malheureusement remaniée au dix-huitième siècle pour toute la partie élevée ; et par un certain nombre d'églises de l'arrondissement d'Hazebrouck, de l'arrondissement de Dunkerque et de la vallée de la Lys, monuments du quatorzième ou du quinzième siècle, formés tous de trois nefs d'égale hauteur et presque d'égale largeur, avec un chœur trop peu profond et, à l'endroit du transept, une tour portée par quatre masses énormes. Cette nomenclature suffit pour réfuter l'assertion de M. Vitet en ce qui concerne le département du Nord ; au sujet du Pas-de-Calais, il sera facile de voir que l'exagération est plus grande encore, en lisant les premières pages du chapitre consacré à l'Histoire de l'Art à Arras et dans l'Artois depuis les croisades jusqu'au quinzième siècle.

CHAPITRE XV.

L'ART A ARRAS DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

Églises romanes et ogivales en Artois ; la collégiale de Lillers. — L'ancienne cathédrale d'Arras ; mosaïque de l'évêque Frumauld ; pierres tombales. — Trésor de l'abbaye Saint-Vaast ; ses miniaturistes. — L'étui de la Sainte Chandelle. — Le reliquaire-monstrance des dames Ursulines ; le reliquaire de Saint-Nicolas. — La pyxide d'Annezin ; le reliquaire d'Oisy-le-Verger. — Les tapisseries d'Arras ; fabrication d'étoffes en cette ville et dans la Flandre ; broderies à l'aiguille ; tapis sarrasinois ; mentions diverses concernant la haute lice et les hauteliceurs à Arras.

PLUS heureux que la Flandre française, l'Artois peut invoquer, en faveur de son goût pour les arts, un assez grand nombre d'antiques monuments encore aujourd'hui conservés. Nous avons déjà parlé des fonts baptismaux de Saint-Venant, curieux spécimen de l'art au dixième siècle. Les caractères de l'architecture et de la sculpture a la fin du onzième et au commencement du douzième siècle peuvent être étudiés dans la tour de Souchez, dans le portail de Saint-Michel du Waast et dans la nef principale de l'église d'Heuchin. C'est surtout l'ancienne collégiale de Lillers qui doit attirer l'attention : ses façades sont surmontées de gables

dont les tympans offrent des arcatures aveugles en plein-cintre et des roses à quatrefeuilles, délicatement sculptées; au portail du nord, trois colonnettes ornées de zigzags, en forme de chevrons brisés, de violettes et de besants, peuvent donner une idée de la richesse avec laquelle les artistes du douzième siècle décoraient l'entrée des églises.

L'époque de transition est représentée dans l'Artois par l'église de Fauquembergues, qui offre le même système de construction que la collégiale de Lillers, par celle de Guarbecque où se voit une flèche octogonale flanquée de quatre clochetons, et par l'église d'Hénin-Liétard, dont les chapiteaux, les arcatures, les modillons à têtes et à feuillages, fournissent, par leur riche et délicate ornementation, une autre preuve du talent des sculpteurs du douzième siècle. C'est surtout dans les églises et les abbayes d'Arras et de Saint-Omer et par la description de quelques objets précieux encore aujourd'hui conservés qu'il est possible de montrer combien l'art religieux était développé dans l'Artois.

COMME la cathédrale de Cambrai, la cathédrale d'Arras est tombée, à la fin du siècle dernier, sous le marteau des démolisseurs. Les travaux d'un patient archéologue, M. Terninck, permettent de la reconstituer par la pensée. « Son plan avait la forme d'une croix latine. Les collatéraux de la nef, des bras de la croix et du chœur étaient surmontés d'une galerie éclairée du dehors, et au-dessus de cette galerie était ménagé un triforium dont les murs extérieurs, percés à jour, éclairaient la nef principale. Au-dessus de cette galerie existaient deux larges fenêtres à trois compartiments, inondant la voûte de lumière, ce qui la rendait presque aérienne à cause de la faiblesse de ses supports. Des arcs-boutans, se dégageant de la galerie supérieure, venaient appuyer les voûtes et en maintenir les poussées. On peut, sans être taxé d'exagération, comparer cette majestueuse cathédrale d'Arras à celles de Laon, de Bourges et de Rouen. Elle avait été construite à cette période qui caractérise si bien les idées-mères de l'architecture ogivale (1). »

(1) Cette description a été empruntée au *Bulletin de la Commission des Antiquités départementales du Pas-de-Calais*, importante publication que nous avons mise à profit pour plusieurs autres monuments de la même région.

Aucun compte de la cathédrale antérieur à 1401 n'ayant été conservé, nous ne connaissons pas les noms des artistes qui ont travaillé à la décorer. Mais un tableau du commencement du seizième siècle et quelques objets appartenant aujourd'hui au musée d'Arras peuvent donner une idée de certaines parties de l'ornementation. Le tableau, qui se trouve dans la cathédrale actuelle d'Arras, représente le maître-autel de l'ancienne cathédrale, avec tous ses accessoires. Un montant carré, placé derrière l'autel, s'élève par deux étages à une grande hauteur et s'amortit en un pinacle formant niche surmonté d'un crucifix. Au milieu du montant prend naissance une crosse gracieuse, à la volute de laquelle est suspendue, au moyen d'une chaînette, une custode eucharistique en forme de tourelle. « Cet autel, dit Viollet-Leduc, datait certainement du treizième siècle, sauf peut-être la partie supérieure de la suspension, la croix, qui paraît appartenir au quinzième. Ce charmant monument était construit partie en marbre blanc, partie en argent naturel ou doré. La pile postérieure derrière le retable était en marbre rehaussé de quelques dorures; elle portait une petite statue de la Vierge, sous un dais couronné d'un crucifiement en argent avec saint Jean et la Vierge; trois anges recevaient le précieux Sang de Notre-Seigneur dans de petites coupes. Derrière le dais de la Vierge, était un ange en vermeil sonnant de l'olifant. Une crosse en vermeil à laquelle s'attachait un ange aux ailes déployées soutenait le saint Ciboire, suspendu par une petite chaîne(1). » Nous avons décrit précédemment une conserve eucharistique du même genre qui se trouvait dans la collégiale Saint-Amé; le retable de Jean Bellegambe, conservé à l'église Notre-Dame de Douai, nous en montre un autre. Les documents que nous publions nous apprennent qu'il y avait aussi, dans la chapelle du château d'Hesdin et dans celle des Clarisses de Saint-Omer, des autels offrant une crosse avec suspension, surmontés d'un crucifix sculpté et peint, et entouré de colonnes portant des anges. Les dispositions du curieux autel d'Arras étaient donc adoptées en plusieurs églises de la Flandre et de l'Artois.

La cathédrale d'Arras possédait un chandelier de bronze fondu, don de

(1) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture*, t. II; p. 28. — Voy. aussi Reusens, *Éléments d'Archéologie chrétienne*, t. II; p. 248.

l'abbé Robert en 1125, qui a été remarqué au dix-huitième siècle par les auteurs du *Voyage Littéraire*.

Le même édifice renfermait la tombe de Frumauld, évêque d'Arras de 1174 à 1183, monument du plus haut intérêt conservé aujourd'hui dans le musée de la ville. Lorsqu'en 1838 on creusa les fondations d'une nouvelle église sur l'emplacement de l'ancienne cathédrale, on trouva, à côté d'une plaque de plomb offrant l'épitaphe de cet évêque, une mosaïque qui recouvrait ses restes. Cette mosaïque offre une pierre noire, longue de deux mètres soixante-huit centimètres et large d'un mètre quinze centimètres, qui sert de fond. Tout autour règne une bordure, formée de petits cubes de marbre, de terre cuite ou de verre coloré, bleus, verts, blancs et jaunes, avec des losanges noirs. Une seconde bande, tracée à l'aide de petits disques grisâtres, est incrustée dans la pierre. Au milieu, sur fond d'or, est représenté l'évêque, plus grand que nature. La tête, entourée d'une longue chevelure, présente un caractère simple et sévère; les mosaïques formant la mître, les vêtements épiscopaux et les sandales rouges à croix blanche ont conservé leurs nuances. L'évêque bénit de la main droite et tient de la gauche une crosse dont la volute est terminée par une sorte de dragon. Près de la tête, sur une bande à fond brun, on lit les mots FRVMALDVS EPS (1). Ce monument date sans doute de l'époque de la mort de Frumauld, arrivée en 1183. On s'est demandé si ce n'est pas à des artistes italiens qu'il faut attribuer cette mosaïque, l'Italie ayant toujours excellé dans les ouvrages de ce genre. Il nous semble, après avoir étudié ce travail, que l'influence de l'art du nord est incontestable, non-seulement dans l'ensemble, mais encore dans les détails et tout spécialement dans la volute de la crosse et les lettres de l'inscription, qui rappellent ce qu'on trouve dans les manuscrits d'Arras écrits à la fin du douzième siècle. Ce caractère se remarque aussi

(1) Il a été parlé de cette mosaïque par Gailhabaud dans l'ouvrage qui a pour titre : *L'Architecture et les Arts qui en dépendent*, par M. Jules de Laurière dans le *Congrès archéologique de France*, séance tenue a Arras en 1880, p. 244, et par M. Van Drival, dans la *Statistique monumentale du Pas-de-Calais*, 1883.

dans une mosaïque conservée au musée de Saint-Omer, dont nous parlerons plus loin, et dans un objet analogue du musée de Bonn. Cultivé dans la Gaule-Belgique sous la domination romaine, ce genre d'ornementation n'avait pas été abandonné à l'époque mérovingienne, comme nous l'avons vu en parlant de Saint-Bertin : il n'est pas étonnant qu'il ait encore été en usage dans l'Artois au douzième siècle.

La cathédrale d'Arras renfermait plusieurs autres tombeaux qui méritent d'être signalés : celui de l'évêque Raoul de Neuville mort en 1221, travail de cuivre sculpté, celui de l'évêque Ponce mort en 1231, recouvert d'une table de bronze (*lamina œrea*), et celui de l'évêque Asson, mort en 1244, qui était de marbre avec des ornements en métal et l'effigie du prélat (1).

Dans le musée d'Arras se voit un autre monument funéraire qui peut donner une idée de l'art de la sculpture au quatorzième siècle. C'est une pierre commémorative représentant, sous trois arcatures ogivales, ornées de trèfles à quatre feuilles et de rampants, au centre la Vierge assise et allaitant l'Enfant-Jésus; à droite, Pierre Sacquespée, en costume de guerrier, et Jean du Pluvinage, conseiller du Roi, agenouillés et en prière; à gauche, priant aussi, Marie Augrenon, leur épouse, avec deux femmes qui peuvent avoir été ses filles. L'inscription, où se lisent ces noms, indique que le monument est de la seconde moitié du quatorzième siècle. Le caractère de cette petite composition est simple et élevé; les têtes sont individualisées avec la vigueur qui se remarque ordinairement dans les sculptures du nord de la France au quatorzième siècle et au commencement du quinzième : les draperies sont traitées avec beaucoup de soin et d'habileté. C'est une œuvre plus artistique que les monuments commémoratifs du même genre dont nous avons parlé dans le chapitre consacré à Tournai.

Plusieurs autres tombeaux décoraient les églises d'Arras. Les moines de Saint-Vaast élevèrent, vers la fin du treizième ou au commencement du quatorzième siècle, un riche monument à la mémoire du roi Thierri, un de leurs premiers bienfaiteurs, et de sa femme Doda Ce tombeau, dont

(1) *Gallia Christiana*, t. III, Paris, 1725; col. 328-331. — Locrius, *Chronicon Belgicum*, Atrebati, 1316; p. 385 et 408.

le dessin, conservé à la Bibliothèque nationale, a été publié par MM. de Cardevacque et Terninck, dans leur *Histoire de l'abbaye de Saint-Vaast*, offrait, dans sa partie inférieure, le roi et la reine, représentés en ronde bosse, les mains jointes, la couronne sur la tête et les pieds sur un lion et sur une levrette, avec leur épitaphe en huit vers latins, au-dessus une arcature ogivale trilobée qui servait de support à un groupe formé de trois personnages, le Souverain-Pontife portant la tiare et la croix à triple traverse, assis sur un trône, le roi Thierri agenouillé présentant au pape l'église qui rappelait la fondation de Saint-Vaast, et l'évêque saint Vindicien, la mître à la main, rappelant qu'il avait demandé au Saint-Siège de confirmer la donation du roi Thierri et le diplôme octroyé à l'abbaye. Une grande arcade, dont la voussure était décorée de dix statuettes, encadrait cet ensemble. Au-dessus, une crête festonnée ornée de trèfles et de feuillages. Au revers du tombeau, on voyait, dans quatre gracieuses arcatures trilobées, le roi Thierri et la reine Doda debout, les mains jointes, et deux anges tenant un disque à la main; plus haut, entre les ogives des arcatures, trois anges chantant sur le luth et la viole les louanges du Dieu qui récompensait les bienfaiteurs de l'abbaye, et sur les colonnes entre lesquelles était placé le monument les statues de saint Pierre et de saint Paul (1). Le manuscrit de Succa, qui signale l'existence de ce tombeau, reproduit deux autres sépultures monumentales de l'église de l'abbaye Saint-Vaast; elles montrent deux chevaliers, d'un très beau caractère, dont l'un porte sur son bouclier trois lions avec un lambel à trois pendants. A l'entrée du portail de Saint-Jean de l'Estrée en la même ville, dans une niche formée par quatre légères colonnettes supportant un dais, étaient les statues en pierre de Philippe d'Alsace, comte de Flandre, et de sa femme Élisabeth, bienfaiteurs de l'abbaye; le comte était représenté tenant d'une main une épée et de l'autre une sorte de sceptre, avec un chien à ses pieds; la comtesse, revêtue d'un riche costume, avançait la main du côté de l'église. D'après le dessin qui nous les a conservées, ces statues accusent le treizième siècle.

(1) Nous avons emprunté ces détails au dessin reproduit par MM. de Cardevacque et Terninck et à la description qu'ils ont donnée du tombeau.

Malgré la disparition des archives de Saint-Vaast, nous pouvons nous faire une idée des richesses que possédait ce monastère, en lisant le cartulaire rédigé au douzième siècle par le moine Guimann, qui a été édité en 1875 par M. le chanoine Van Drival : on y trouve d'importantes mentions. Sous la table même de l'autel principal était placée la châsse d'argent de saint Vaast, artistement décorée d'or et de pierres précieuses. Parmi les autres reliques, nous mentionnerons : l'occiput de la tête de saint Jacques le Majeur, qui, en 1336, fut renfermée dans une châsse ornée d'or, d'un merveilleux travail; le corps de saint Hadulphe, renfermé en 1197 dans une châsse d'argent; le corps de saint Achaire, aussi dans une châsse d'argent; le bras de saint Vindicien et celui de saint Vigor, l'un et l'autre dans une corne d'ivoire; la précieuse châsse en ivoire de saint Étienne, qui renfermait beaucoup d'autres reliques; sept autres châsses en ivoire de moindre dimension et plusieurs reliquaires que conservait avec soin le trésorier Évrard, à qui l'église devait une pyxide d'or où était déposé le Saint-Sacrement; la crosse de saint Vaast décorée d'or et de pierres précieuses; la crosse de saint Hadulphe, ornée d'argent; une main d'argent et une petite châsse recouverte d'argent, don de Godefroi; une petite croix d'or, de pierreries et de perles, qu'avait fait faire l'abbé Martin (vers 1155); une croix d'or, d'argent et de pierres précieuses, nommée la Croix du Seigneur parce qu'elle renfermait une parcelle de la Vraie Croix; trois autres croix, dont l'une, qui était d'or et de pierres précieures, était attribuée à saint Éloi; deux calices d'or et de pierreries, dons du roi Charles-le-Chauve; la couronne du même prince ornée de pierres précieuses; la table d'or et de pierreries du maître-autel, provenant du même prince; une autre couronne; un crucifix d'argent; un retable d'argent au-dessus de l'autel de la sainte Trinité; une table d'argent devant l'autel de saint Remi; six textes de l'Évangile recouverts d'or et d'argent, dont trois avaient été, avec deux draps d'or, un mouchoir en or et cinq étoles aussi en or, donnés par Hermentrude, l'épouse du roi Charles; trois autres étoles d'or avec leurs manipules; quatorze calices; trois encensoirs et deux navettes; deux bassins; deux ampoules; neuf dalmatiques; neuf tuniques pour sous-diacre; sept bâtons pastoraux; sept chasubles très riches, cinq moins riches,

trois pour les fêtes privées ; dix pour la grande messe, la messe du matin et les messes privées ; quatre candélabres ; une burette ; onze tuniques de sous-diacre ; des crosses ; des chapes ; trois mouchoirs ; des palles ; deux écharpes pour l'offertoire ; des bannières en ouvrage de plume, et en outre beaucoup d'objets précieux, tels que ciboires, couronnes, livres, croix, candélabres, courtines et tapis, qui rendaient l'abbaye de Saint-Vaast célèbre entre toutes, et en faisaient, grâce à la beauté du cloître et des celliers et à l'hospitalité qu'on y exerçait envers les étrangers, la première de toutes les églises de la région pour la renommée et pour les richesses. La conclusion évidente de ce récit, c'est qu'il a dû exister, en cette abbaye, un grand mouvement artistique et qu'il a fallu de nombreuses générations d'orfèvres pour forger et ciseler les trésors dont nous venons de donner la nomenclature.

Le goût pour la calligraphie et pour la miniature, qui s'était manifesté dans l'abbaye de Saint-Vaast avant les Croisades, ne cessa point durant la période suivante. Nous le prouverons par quelques noms et par la description de quelques ouvrages. Au douzième siècle, se trouve le nom du scribe Henri, qui a transcrit un Commentaire de saint Jérôme sur Isaïe (1) ; ce scribe était jeune encore et venait d'achever ses études lorsqu'il fit ce travail, comme l'indiquent les vers suivants tracés sur le livre :

Puer Henricus, librorum semper amicus,
Deserta primum studiosus lege scolarum.

Au treizième siècle, nous signalerons une Bible provenant de Saint-Vaast et faisant partie aujourd'hui de la bibliothèque de Boulogne (n° 5), magnifique in-folio sur vélin, écrit en une belle minuscule gothique avec rubriques, titres courants en majuscules alternativement rouges et bleues, capitales aussi rouges et bleues avec filets alternants ; en tête de chaque livre une grande majuscule fleuronnée contenant une miniature sur fond d'or bruni. La première du texte « In principio » renferme, comme cela se voit souvent, dans la haste

(1) N° 527 de la bibliothèque d'Arras.

qui occupe toute la hauteur, une série de médaillons représentant les six jours de la création.

Nous ne mentionnerons, comme manuscrit du quatorzième siècle, que les *Postillae Nicolai de Lira* (n° 2 de la bibliothèque d'Arras), qui offrent de grandes lettres historiées, des initiales d'or festonnées à l'outremer et d'innombrables miniatures préparées au bistre, dont quelques fonds seulement ont été coloriés. L'écriture indique qne ce manuscrit est d'origine italienne; il a pu avoir son influence sur les miniaturistes flamands.

OUTRE ses manuscrits, le Pas-de-Calais a conservé plusieurs précieux objets d'orfèvrerie qui permettent d'apprécier la richesse des trésors des églises et des abbayes de l'Artois. La cathédrale actuelle d'Arras possède un étui, présent fait en 1215 par Mathilde de Portugal, veuve du comte de Flandre Philippe d'Alsace, pour y renfermer le cierge miraculeux désigné sous le nom de Sainte Chandelle. Cet étui est en argent et orné de filigranes et de niellures. Il a la forme d'un cône très allongé, composé de deux parties qui s'emboîtent l'une dans l'autre. La partie inférieure est une base circulaire que décorent trois bandes étroites, ornées de quatre feuilles ciselées et dorées; au-dessus monte une autre bande niellée qui représente trois dragons, dont la queue se termine en rinceaux ramenés jusqu'en leur gueule, motif souvent reproduit dans les manuscrits. Plus haut l'étui est percé de quatre fenêtres ogivales, dont les jours laissent voir la Sainte Chandelle. Au second étage, au-dessus d'une nouvelle bande niellée, s'ouvrent quatre arcades cintrées remplies par des plaques niellées où sont représentés les principaux faits de la légende : la Sainte Vierge debout tenant le cierge à la main, Lambert de Guines, évêque d'Arras, à genoux et les deux ménétriers. La partie supérieure est revêtue de neuf lames d'argent, quatre niellées et cinq ornées de filigranes. M. Weale, à qui nous empruntons cette description, s'est demandé si, lors de la restauration qui a eu lieu en 1860, des filigranes anciens n'ont pas disparu (1).

(1) Voir, au sujet de cet étui, le travail de M. de Linas dans les *Annales archéologiques de Didron*, t. X, p. 321. — Voir aussi la description faite par M. le chanoine Van Drival dans le *Congrès archéologique de France*, séance tenue à Arras en 1880, p. 96, et M. Weale, *Catalogue des objets d'art religieux exposés à Malines en 1864*, p. 123.

Les dames Ursulines d'Arras sont, depuis 1808, en possession d'un curieux reliquaire-monstrance de cuivre rouge, doré, ciselé et émaillé. Il est formé d'un cylindre de cristal posé verticalement sur le chapiteau d'une colonne raccourcie, avec une large base soutenue par trois griffes de lion. Au bas du cylindre, se trouvent trois bandes d'émail champlevé et des ciselures, surmontées d'une série de fleurons formant couronne ; le haut est enchâssé dans un travail semblable terminé par un couvercle en forme de dôme, dont le champ en émail bleu d'un aspect vitreux imite à s'y méprendre le lapis-lazuli. Le nœud de la colonne et le pied sont richement émaillés. Les émaux se distinguent par leur délicatesse, par l'harmonie et la variété des tons ; les dessins sont d'une grande pureté de lignes et d'une remarquable richesse. M. Weale dit dans le *Catalogue de l'Exposition de Malines*, que ces émaux ne sont ni limousins, ni rhénans, ni liégeois, et qu'il faut probablement les attribuer à une fabrique locale dont le siège reste encore inconnu. M. de Linas, dans un important travail publié par le *Beffroi* en 1866, a soutenu : 1° que ce reliquaire provient de Saint-Omer ; 2° que le travail est l'œuvre d'émailleurs de l'école lotharingienne et qu'il a été exécuté par l'auteur de la châsse de Cologne et peut-être du reliquaire de Trèves ; 3° que cette monstrance date de l'époque de Simon II, abbé de Saint-Bertin, 1176-1186.

On voit, à l'église Saint-Nicolas d'Arras, un autre reliquaire qui a figuré, comme le précédent, aux expositions d'objets d'art religieux de Malines et de Lille. M. Weale l'a décrit dans les termes suivants : « Phylactère elliptique à quatre fleurons trilobés formant une espèce de croix. Du milieu de la face se projette un médaillon rond en haut-relief, orné d'une fleur gravée où est enchâssée une dent entourée de la légende : ✠ DENS S. NICHOLAI ; la partie elliptique entourée d'une bordure de feuillage en gravure et les fleurons sont ornés de filigranes en cuivre doré, entremêlés de pierreries. Le revers présente une plaque d'argent, travail repoussé d'un goût remarquable. L'Agneau de Dieu, à nimbe crucifère, y est représenté tenant la bannière de la Résurrection. » Cet objet, comme le précédent, date d'environ 1200.

Nous ne quitterons pas la ville d'Arras sans rappeler que c'est un architecte né en cette ville qui construisit, de 1342 à 1352, date de sa mort,

le chœur de la cathédrale de Prague. Cette construction, qui est en pur style français du nord, fut achevée par un architecte du nom de Henri, que plusieurs ont cru natif de Boulogne-sur-Mer, et qui était probablement originaire de Pologne (1).

Nous devons mentionner, en dehors d'Arras, dans l'église d'Annezin près Béthune, une pyxide ronde en cuivre doré, ornée de feuillages, de fleurs, de croix, sur un fond en émail champlevé. Les émaux employés sont le bleu, dont il y a quatre nuances, le rouge, le blanc, le jaune et le vert. Le fleuron et les pierreries sont modernes. Cet objet est aussi du commencement du treizième siècle et de fabrication limousine (2).

LES DOCUMENTS nous permettent de signaler en outre : à l'abbaye de Mareuil, la châsse d'argent enrichie d'or qui, en 1081, avait été faite pour renfermer les reliques de sainte Bertille, placées, en 1228, dans une nouvelle châsse plus riche encore à la suite d'un vol sacrilège ; et en la collégiale Saint-Pierre d'Aire une « fiertre » d'argent contenant des reliques de saint Jacques le Majeur et de saint Jean l'Évangéliste.

C'est probablement aux croisades que l'abbaye d'Oisy-le-Verger fut redevable d'un fragment de la Sainte-Épine, aujourd'hui conservé chez les religieuses Augustines d'Arras, dans un reliquaire du treizième siècle qui peut donner une idée, comme la croix de Clairmarais, du progrès que le mouvement des croisades imprima à l'art de l'orfèvrerie. La forme du reliquaire d'Oisy-le-Verger est, ainsi que le dit M. Darcel, étrange mais fort élégante. Il est en vermeil et ciselé dans toutes ses parties ; sa hauteur est de dix-neuf centimètres. Il est porté par un pied circulaire de huit centimètres de diamètre, posant sur trois griffes de lion. Le dessus du pied, de forme conique, est orné de feuilles de vigne et de grappes de raisin disposées en

(1) Darcel, *Annales archéologiques*, t. XXIV, p. 352.

(2) Nous empruntons cette description au *Catalogue de l'Exposition d'objets d'art religieux de Malines* de M. Weale.

éventail. La partie supérieure du pied est terminée par un bouton composé de six médaillons circulaires en argent niellé. Sur ce bouton s'épanouissent quatre feuilles de vigne, de manière à former un chapiteau carré dont chacun des angles est terminé par une grappe de raisin. Du milieu de chaque face de ce chapiteau retombe, recourbée dans sa tige, une fleur qui semble être un pavot. Le chapiteau porte une coupe cylindrique, en cristal de roche, de sept centimètres de hauteur; cette coupe est ornée de quatre morceaux saillants et prismatiques, également en cristal de roche, taillés en forme de bateau, dont les pointes inférieures tombent sur les têtes de pavot et dont les pointes supérieures se dirigent au milieu de chacune des faces d'un carré. Dans ce carré est rivée la partie supérieure de la coupe. Les intervalles qui séparent ces morceaux de cristal sont ornés chacun d'une feuille de pavot, de deux rubis et de deux saphirs. Le couvercle, de forme conique, est fixé sur la coupe au moyen de deux charnières ornées chacune d'un gros rubis; recouvert, comme le pied, de feuilles de vigne et de grappes de raisin, il est surmonté d'un bouton exactement semblable à celui qui a été décrit plus haut. Le couronnement est moderne. Sur le cordon du pied, on lit l'inscription suivante en caractères du treizième siècle : ✠ DE SPINEA CORONA DOMINI, DE LANCEA DOMINI, DE CLAVO DOMINI (1).

C'EST à l'histoire de l'art à Arras que se rattache la question des étoffes et des tapisseries dans le nord de la France. Nous avons vu plus haut qu'antérieurement aux croisades, l'industrie du tissage des étoffes était répandue dans la Flandre et l'Artois. Dès le douzième et surtout le treizième siècle, les bergeries indigènes ne suffirent plus pour les métiers : les marchands de la Flandre allèrent acheter des laines dans les abbayes et les foires de l'Angleterre, contrée avec laquelle leurs relations furent d'autant plus fréquentes qu'ils y vendaient les tissus fabriqués à l'aide de ces laines, comme le prouvent un grand nombre de

(1) Cette description est empruntée au travail de M. Lequette, plus tard évêque d'Arras, et de M. de Linas, publié dans les *Annales archéologiques*, t. IX, p. 269.

documents et comme le rapporte l'auteur du *Flores historiarum* qui dit en s'adressant à l'Angleterre : « Tibi de tua materia vestes pretiosas tua textrix, Flandria, texuit, » la Flandre qui tisse pour toi t'a fabriqué avec tes laines des vêtements d'étoffes précieuses (1). Dans toutes les villes de la Flandre, à Bruges, à Gand, à Ypres, à Saint-Omer, à Lille, à Douai, à Valenciennes et à Arras, des bans et ordonnances ont été portés par les échevins concernant la fabrication des étoffes et le transport des tissus sur les foires et les marchés du pays ou de l'étranger (2). Une enquête faite en 1202 au sujet des droits de tonlieu perçus à Bapaume fait connaître que les marchands du nord de la France transportaient des draps non-seulement à Paris, mais en Champagne, en Bourgogne, en Provence, en Italie et en Espagne; au nombre des villes où résidaient les fabricants, sont mentionnées Arras, Saint-Omer, Ypres, Gand et Bruges (3); un règlement des foires de Champagne datant du treizième siècle cite, parmi les cités dont les marchands étalaient des draps dans ces foires, Arras, Bruges, Gand, Saint-Omer, Lille, Orchies, Douai, Cambrai, Valenciennes, Avesnes, Maubeuge et Bruxelles (4).

Les documents que nous publions mentionnent un grand nombre d'étoffes différentes; nous ne rappellerons ici que quelques noms. Des *écarlattes*, riches tissus dont le nom fait connaître la couleur, sont achetées à Gand, en date du 16 août 1252, par Houdart de Villers, trésorier du comte d'Artois. En 1304, un marchand de Tournai, Arnould de Péruwelz, vend aussi pour la comtesse d'Artois des draps *marbrés* ou de diverses couleurs, qui se fabriquaient surtout à Saint-Omer et à Bruxelles. Les draps *rayés* semblent avoir été tissés à Douai plus encore qu'à Gand et dans les autres villes : en 1286, douze draps de cette ville et un drap

(1) Mémoires lus à la Sorbonne en avril 1866. *Essai sur les relations commerciales de la ville de Douai avec l'Angleterre au moyen-âge*, par l'abbé C. Dehaisnes, p. 79. — *Flores Historiarum*, in-fol., Lond., 1570; p. 340. Cette dernière citation est empruntée à M. Van Drival.

(2) *Inventaire des Archives de Douai*; id., *des Archives de Bruges*, passim.

(3) Tailliar, *Recueil d'actes en langue romane;* documents, p. 13

(4) Warnkœnig, *Histoire de la Flandre au treizième siècle*, t. II. p.

rayé sont envoyés au comte d'Artois qui se trouvait alors dans la Pouille. Les *camelins*, étoffe dans la trame de laquelle entrait le poil de chèvre, se fabriquaient aussi à Douai, où ils sont mentionnés en 1277, et à Saint-Omer où il en est question en 1298 et en 1310. Nous indiquerons encore, parmi les tissus de laine, les *bleues tiretaines* achetées à Douai en 1304 pour le comte de Hainaut, et les *pourpensés* achetés à Ypres pour les clercs du comte d'Artois.

Les étoffes de soie et d'or ne sont pas moins souvent citées dans les textes que nous éditons. On y rencontrera : en 1270-1271, le *cendal*, soie légère et unie, qui sans doute se rapprochait beaucoup de notre taffetas; en 1299, le *samit*, soie plus riche et plus forte qui ressemblait au satin; en 1302, le *camocas*, autre soie, tantôt unie et tantôt brodée, qui était souvent employée pour les vêtements sacerdotaux; en 1294, le *velours*, qui est acheté sous le nom de *veluyaus vermaus* à Amaury d'Amiens, bourgeois de Paris; en 1299 et dans les années suivantes, les draps précieux d'outremer, draps *tartares*, draps de Turquie et de Venise. Des nomenclatures complètes de ces diverses étoffes se lisent dans plusieurs inventaires après décès, en 1301, en 1302 et en 1306, dans les dépenses du comte d'Artois en 1303 et dans un nombre considérable d'autres documents qui établissent que les comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut achetaient fréquemment de riches tissus et à Paris et dans les villes de leurs provinces.

Les romans de chevalerie et les chansons du douzième et du treizième siècle abondent en passages où il est question d'étoffes précieuses. Il suffit d'ouvrir le charmant poème de *Berte aux grans piés*, écrit vers 1250 par Adenez, le roi des ménestrels, attaché à la cour du duc de Brabant, pour y trouver des vers où il est question de « chambre.

> De dras d'or et de soie très bien encortinée.......;
> En chambre a or se siet la belle Béatris (1).

(1) *Le Roman de Berte aux grans piés*, publié par M. Paulin Paris, Techener, Paris, 1836; p. 16, 56, 113, 179.

Ailleurs, dans le Roman du Renart on lit :

> Encourtiné ont
> De dras d'or la maison tres toute (1);

et dans le roman du *Chevalier au Cygne*

> En la sale ont tendut mainte riche gourdine (2).

En plusieurs chansons, on voit les châtelaines coudre ou broder de riches étoffes :

> Bele Yolans en ses chambres séoit
> D'un bon samit une robe cosoit...
>
> Bele Yolans, en chambre coie,
> Sur ses genous pailes desploie
> Cost un fil d'or, l'autre de soie (3)

Outre ces étoffes de laine et de soie, nos documents mentionnent fréquemment les tapisseries. Il y a, ainsi que l'a rappelé M. Van Drival, plusieurs sortes d'ouvrages de tapisserie. On peut représenter des objets, des personnages et des scènes sur un tissu à l'aide de couleurs qui y sont appliquées : c'est ce qu'on appelle la *toile peinte*. Les images et les dessins peuvent en outre se faire à l'aide de l'aiguille, soit sur un simple canevas, soit sur un tissu déjà existant qui forme le fond de la décoration : c'est ce qu'on appelle la *broderie* et parfois la peinture à l'aiguille, travail qui était souvent rehaussé avec des fils d'or et des pierreries. Quelquefois, à l'aide de fragments d'étoffes découpés et en dessinant les têtes, les mains et les pieds, soit à l'aide de la couleur, soit à l'aide de la broderie, on est parvenu à obtenir des effets remarquables. Enfin, il y a le procédé qui

(1) *Le Roman du Renart*, vers 1270.

(2) *Le Chevalier au Cygne*, publié par M. de Reiffenberg, Bruxelles, 1846, p. 82.

(3) *Le Romancero François*, publié par M. Paulin Paris, Techener, Paris, 1833; p. 32, 39, 53. M. Achille Jubinal a recueilli plusieurs passages des anciens trouvères où il est question de tapisseries.

consiste à se servir d'un métier et à produire dans l'étoffe les scènes et les personnages, de sorte qu'ils font partie de la substance même du tissu. Lorsque les lices ou fils qui forment la chaîne sont tendus horizontalement comme sur le métier à tisser la toile et que les chaînes fonctionnent à l'aide d'une pédale ou marche, on donne au travail le nom de tapisseries à la marche ou à basse lice; lorsqu'au contraire, les chaînes sont tendues verticalement, les produits sont désignés soit sous le nom de tapisseries de haute lice, soit sous celui de tapisseries « a la besche, » terme encore inexpliqué (1). C'est à l'aide de ce dernier procédé qu'ont été fabriquées les grandes tapisseries artistiques.

Il a déjà été question, dans le chapitre consacré à la ville de Douai, de *draps peints*, étoffes décorées de scènes et de dessins en couleur, qui remplaçaient les tentures historiées dans les maisons des bourgeois, à qui leur situation ne permettait pas le luxe de la haute lice.

Nous avons aussi trouvé plusieurs mentions de tapisseries brodées à l'aiguille. Nous signalerons, en 1301, le testament de Béatrix, l'ouvrière en soie de feu la comtesse Marguerite, et en 1305 et 1308 celui de Marguerite, reine de Jérusalem et de Sicile, qui laisse à « Hingette », son ouvrière, « toute la soie, tout le fil d'or et toutes les pelles que elle ara ou temps que nostre sire fera son commandement de elle » Les noms de plusieurs brodeurs se retrouvent à la fin du treizième et au commencement du quatorzième siècle : en 1292, Gautier de Bruxelles, panetier du roi de France, qui fournit au comte d'Artois deux selles « a escucions brodez des armes les contes de Bourgoingne et de Bretain », et une autre selle « brodée de peelles indes et de fleurs trifières d'orfaverie »; en 1298, Clément le brodeur, de Paris, qui vend au même comte une chape brodée au prix de soixante-quatre livres; en 1309, « pour une parure de nape d'autel d'ouvrage de broudure, » Jean de Laon dont nous retrouvons encore le nom en 1324; en 1310, Guillaume Chevalier, « ouvrier de broudure », qui travaille pour le comte d'Artois; et en 1324, Étienne Chevalier, qui livre à la comtesse

(1) Voir Van Drival, *Tapisseries d'Arras*, édition de 1864, p. 38, et Guiffrey, *Origines de la Tapisserie de haute et basse lice*, Paris, 1882.

d'Artois pour le couvent de la Thieuloye, « II^{m}xxxx que chastiau que flours de broudure », dont il avait lui-même donné la « pourtraicture », pour former les armes d'Artois, et des orfrois de chasubles, de chapes et autres ornements sacerdotaux. On rencontrera dans nos documents les noms d'un grand nombre d'autres brodeurs, parmi lesquels plusieurs portent aussi le nom de famille Chevalier. Nous avons déjà parlé de l'étoffe brodée par Harlinde et Renilde, religieuses élevées, au huitième siècle, dans une abbaye de Valenciennes. D'autres travaux du même genre doivent être signalés. Dans la châsse de saint Landry à Soignies, ont été retrouvés, il y a quelques années, plusieurs morceaux d'anciennes étoffes, parmi lesquels un fragment brodé à l'aiguille, comme la célèbre tapisserie de Bayeux, et datant aussi de la fin du onzième ou du commmencement du douzième siècle. Le sujet de la scène brodée sur ce fragment représente probablement le cortège qui accompagna, de Soignies à Mons, les reliques de saint Landry; au-dessus sont disposés des médaillons, soutenus par des anges, dans lesquels on voit plusieurs personnages qui semblent être saint Vincent, sainte Waudru, sainte Aldegonde, saint Landry et les autres membres de leur famille. Les mains, qui s'élèvent au-dessus d'oiseaux entre les médaillons, font sans doute allusion à un miracle de saint Vincent. Il est à regretter que cette tapisserie ait beaucoup souffert.

Parmi les grands travaux de brodure à l'aiguille, il est peu d'œuvres aussi curieuses que l'antipendium ou parement d'autel provenant de l'église de Noyelles-lez-Seclin, conservé aujourd'hui au musée de Lille. Cet objet, qui paraît être de la fin du quatorzième ou de la première moitié du quinzième siècle, présente un fond de damas bleu, formé de morceaux de grandeurs différentes et de formes irrégulières; ce fond est orné d'un semis de gracieuses fleurs en or et en soie. A droite, la sainte Vierge est agenouillée, les mains croisées sur la poitrine, devant un prie-Dieu et tourne la tête vers l'ange qui d'une main lui montre le ciel et de l'autre lui indique un vase d'où monte un lis. La Vierge et l'ange sont revêtus de tuniques et de manteaux, d'un ton blanc mais chaud dans les ombres et nuancé. Ces manteaux sont ornés de larges orfrois. Avant de procéder à la broderie, l'artiste a fait une sorte d'ébauche au pinceau. Les têtes, les mains, les plis des vêtements sont traités

avec le plus grand soin et la plus grande finesse, à l'aide d'une broderie de laine ou de soie et d'or, d'un blanc jaunâtre offrant des tons dégradés. Un fil de laine noire dessine les contours des draperies, des têtes et de tout ce qui doit ressortir dans la composition. Ce mélange de broderies, de mosaïques composées de morceaux d'étoffes et de teintes placées au pinceau produit un effet heureux très intéressant à étudier (1).

Les tapisseries formées à l'aide de fragments d'étoffes découpés, sont peut-être celles dont il est question dans les comptes de l'hôtel d'Artois de 1328-1329, où il est dit que Jean Hérent, de Calais, demeurant à Saint-Omer, a reçu dix livres sur ce qui lui était dû pour « la façon de III tapis d'entailleure, » et a fourni à la comtesse Mahaut « une chambre de deus dras ovrée de enteilleure de broudure. »

Les mentions sont plus anciennes et plus nombreuses pour les tapis sarrasinois, qui ressemblaient aux tapis à haute laine actuellement désignés sous le nom de tapis veloutés ou de tapis de Smyrne. Le nom qu'ils portaient indique leur origine. Les romans du moyen âge parlent souvent de tapis provenant de l'Orient : on lit dans le roman de Perceval, qui date de 1160, « I bort d'uevre sarrasinoise, » et dans celui d'Alexandre « sous I paile de soie sunt asis de Damas ; » l'auteur du roman de Garin le Loherain, qui écrivait dans la seconde moitié du douzième siècle, dit en parlant d'un guerrier :

> Thieris seoit sor un destrier de pris
> Qui ot couvert et col et teste et pis
> D'un riche paile que firent Sarrasin (2).

Les inventaires anciens présentent aussi des mentions concernant des tapis

(1) Cet antipendium a été décrit dans la *Gilde de S. Thomas et S. Luc*, XIII[e] réunion ; Lille, 1880.

(2) Léon de Laborde, *Glossaire français du moyen-âge*, p. 494. — Roman de Garin Le Loherain, publié par M. Paulin Paris; Techener, Paris, 1833, t. I, p. 106.

d'origine orientale : dans celui du connétable de France Raoul de Clermont, mort en 1302, nous avons trouvé « des draps d'outremer, I drap tartaire oiselé d'or, IIII quartiers d'uevre sarrasinoise » et plusieurs draps de Lucques et de Venise, villes par lesquelles arrivaient les produits de l'Orient.

Dès le douzième siècle, les tapis sarrasinois se fabriquaient en Europe. Le *Livre des Métiers* d'Étienne Boileau (1) et surtout le curieux travail de M. Guiffrey sur les *Origines de la tapisserie de haute et basse lice* prouvent que cette industrie existait à Paris vers 1150 et qu'à partir de cette date il y eut, dans cette ville, une corporation de tapissiers sarrasinois qui avait maîtres et apprentis. Nous n'avons point pu constater, par les documents, que cette industrie existait dans le nord de la France avant le quatorzième siècle ; nous en avons trouvé trace à Arras en 1311 et dans les ateliers de Jean Huquedieu, qui travaillait en 1321 et en 1323 pour la comtesse Mahaut : plus tard les mentions sont nombreuses.

AVANT de parler d'Arras et de la tapisserie de haute lice, nous croyons devoir citer ici un certain nombre de mentions qui se rapportent à des tapis dont la nature n'est pas bien déterminée : elles pourront servir à prouver combien le goût pour ces riches étoffes était répandu au moyen-âge. M. Guiffrey et M. Pinchart en ont publié plusieurs dans l'*Histoire générale de la Tapisserie de haute lice* (2). La premiere de celles que rapporte M. Guiffrey est l'acquisition par Mahaut, comtesse d'Artois, « d'un drap vermeille acheté a Arras à Jehan de Boulli, pour la somme de vingt-sept

(1) Ce livre a été publié par Depping en 1837.

(2) Dans un opuscule sur la *Tapisserie de haute lice à Arras avant le quinzième siècle*, lu à la Sorbonne n avril 1879, nous avons donné place aux mentions dont il est ici parlé. Nous avions suivi en cela, pas à pas, la méthode adoptée par M. Guiffrey et M. Pinchart. Cette méthode pouvant, comme le dit M. Guiffrey dans ses *Origines de la Tapisserie de haute et basse lice* (p. 17), compliquer la question de la tapisserie de haute lice plutôt que l'éclaircir, nous croyons préférable de séparer complètement ces mentions des pages qui concernent la haute lice.

livres; » la seconde, qui se trouve au compte du roi de France de 1316-1317, fait connaître qu'un certain Jean « le tapissier » a reçu trente-huit livres parisis en payement d'une chambre vermeille composée de dix tapis représentant des papegais ou perroquets; la troisième signale l'acquisition faite à Paris en 1323, par le comte de Hainaut, Guillaume I[er], d'un certain nombre de tapis, pour ses deux filles, à l'occasion de leur mariage; la quatrième et la cinquième se trouvent dans les comptes de Mahaut d'Artois qui, en 1316-1317, achète à Paris, à Jean de Meaux, vingt tapis de chanvre et de laine, et en 1323 à un Jean de Créqui, « tappecier, » un tapis de chapelle pour une somme de six livres; la sixième est empruntée à l'inventaire, rédigé en 1328, des biens de la reine Clémence de Hongrie, où sont indiqués « quatre tapis de laine ouvrés de papegais et a compas, » et « huit tapis d'une sorte a parer une chambre a images et a arbres, de la devise d'une chace, de soixante-huit aunes carrées, presié soixante-quatre livres parisis; » la septième est le paiement, en date du 20 décembre 1349, d'une certaine somme à Henry Legrand, tapissier, pour « tapis de laine et de paremens », que Jean, fils du roi de France, « fist mener de Paris a Bonport pour la feste du sacre des évêques de Tournay et de Chartres. » M. Pinchart ne publie, antérieurement à 1367, qu'un extrait de la vente des biens de Marguerite de Bavière, morte en 1356, où figurent « quatre vermeils tapis et quatre vers, deux carpites, trois bleus tapis », achetés par Marguerite, comtesse d'Artois, et « une carpite sarrazinoise, cinq pieches de tapis jaune rozeteis, un noir tapis, un vert tapis rozeteis et un autre vert tapis » acquis par Jean Bernier, le prévôt de Valenciennes.

Nous avons trouvé, en divers dépôts d'archives du nord de la France et du midi de la Belgique, un grand nombre d'autres mentions, qu'à l'exemple des auteurs de l'*Histoire générale de la Tapisserie* nous croyons devoir faire connaître. Un compte de 1294 parle de « celui ki fait les tapis » à Courtrai et porte que dix-huit livres ont été payées « a Pieron de Riclozes pour II tapis a griffons. » En 1298, nous voyons au nombre des objets donnés par la comtesse de Hainaut à sa fille, lors de son premier voyage en Artois, vers 1298, « II tapis et XII coussins. » Dans son testament, daté de 1302, Béatrix, comtesse de Dreux, déclare qu'elle lègue à l'abbaye de Haute-

Bruyère trois tapis de ses armes. Le curieux inventaire de Raoul de Clermont, seigneur de Nesle et connétable de France, qui date aussi de 1302 et dans lequel il est question de draps d'or, de draps brodés et travaillés à l'aiguille, de draps de Venise, de draps tartares, de draps d'outremer et de draps d'œuvre sarrasinoise, présente, en outre, des mentions concernant cinquante tapis, parmi lesquelles nous croyons devoir signaler les suivantes : « I doublet de veluet vermael bordé d'escuchons et IIII tapis de maesmes. XL lb.; une coute-pointe et V tapis de laine, XX lb.; une courte pointe et IIII tapis des armes de Neele et de Haynau, XXX lb.; IIII tapis blans semés de rosettes, X lb.; II tapis contenant environ XII aunes, XXII lb.; II tapis de laine des armes de Neele et de Hangest, XL s.; II dras de larest, XL s. » Le prix de ces tapis est au moins aussi élevé que celui des draps cités par M. Guiffrey comme pouvant être des draps de haute lice. En 1305, Gautier de Boulogne, ouvrier brodeur de la reine de France, déclare avoir reçu la somme de cent quatre-vingt-six livres trois sous et cinq deniers pour tapis servant à la chapelle de Mahaut. Dans l'inventaire des biens laissés par Gui, comte de Flandre, qui mourut en 1305, nous avons trouvé « I tapis vert a une bordure des armes de Flandre; I tapis plus grant de ce meisme; I autre tapis de ce meisme; I autre tapis rouge viés bordé des armes de Flandre, VII tapis rouges viés. » En 1308, la comtesse Mahaut achète à Paris pour une somme de cinquante sous « II tapis a escuchons des armes me dame (d'Artois) pour mettre sur ses sommiers; » et nous voyons, dans un compte de 1308-1309, qu'elle avait payé « siet tapis et deus bankiers et deus sarges déliés, accatés à Jehan le tapicier et délivrés a Jehan de Gand pour medemisielle de Flandre; » cette dernière mention offre le nom de Jean le tapissier, relevé par M. Guiffrey dans un compte de 1316-1317. La même comtesse Mahaut achète : en 1311, à Paris « un tapis a mettre devant l'autel, et à Arras le drap de laine ouvré de diverses figures » dont nous parlons plus loin; en 1313, outre les tapis de haute lice payés à Isabelle Caurrée, « un tapis des armes de Monseigneur d'Artois qui fu mis a Maubuisson, LXXV s., et II autres tapis rouges pour les sommiers madame, LV s.; » en 1314, « un tapis a bestelettes contenant XII aunes, » payé quatorze livres huit sous a Jean de Conde, de Paris, qui, en 1319, reçoit soixante sous « pour II tapis vers pour le petit lit madame que on

porte en esté; » en 1315, « VI tapis azurés pour la chambre madame » payés trente-sept livres seize sous parisis à « Denise le serjant et Nicolas de Chiele : » en 1317, un tapis rouge mis sur la tombe de Robert d'Artois, fils de la comtesse; en 1324, « un tapis des armes d'Artois tenant VI aunes carrées a l'aune de Paris », payé seize sous l'aune à Jean de Télu, tapissier. Dans l'inventaire, rédigé en 1322, des biens laissés par Robert de Béthune, comte de Flandre, nous trouvons : « un drap de soie de laret » qui était dans la chapelle. Quelques fragments d'un compte de l'hôtel des comtes et comtesses de Hainaut pour l'année 1325-1326, retrouvés dans l'arsenal de Metz, présentent de curieux renseignements. Le maître de Valenciennes, qui « fait les tapis me dame, » reçoit seize livres sur les cinquante-deux qui lui étaient dues pour tapis, trente-six sous pour avoir refait les tapis de la comtesse, sept florins pour avoir fourni sept coussins ; vingt livres sont payées « au tapiseur pour les IIII tapis fais pour le roy d'Alemagne », cent sous « pour soie acatée pour faire I drap pour me dame par le maistre qui fait les tapis », et quatre-vingt sept livres deux sous un denier « au tapiseur de Valenchienes pour les VI blans tapis qu'il fist pour me dame as Paskeres l'an XXVI. » En 1328, est mentionnée « une chapelle de caresme » d'œuvre sarrazinoise, ainsi que « II paires d'ectrais a gésir » fournis par Nicolas de Reims, tapissier de Paris. Dans une pièce comptable de l'hôtel des comtes de Flandre, datée de 1330, nous trouvons « XII tapis pour une chambre pour me dame » (la comtesse), vendus par Henri Le Grand, tapissier signalé par M. Guiffrey en 1349. Les comptes d'hôtel du Hainaut font connaître qu'en 1335 Jean Jollain, « le tapisseur de Valenchienes, » reçut trente-six livres « pour faire une cambre pour Monseigneur, tenant VI^{xx} et XI aunes au fuer de IIII sous tournois l'aune » sans y comprendre ce qui fut donné aux « varlés pour leur vin, » et soixante-six florins de Florence et cinq gros « pour me dame au fuer de IIII s. VI d. tournois l'aune. » En 1348, Yolande de Bar, dame de Cassel, ordonne à son receveur de payer vingt livres dix sous parisis pour « ses tapis que on fait a Arraix. »

Ces énumérations, peut-être un peu longues, serviront à prouver qu'il y avait, comme nous l'avons dit plus haut, un goût très marqué pour les étoffes précieuses dans les grandes familles seigneuriales du moyen-âge, au

commencement du quatorzieme siècle, et que l'industrie de la fabrication des tapis était répandue à cette époque dans les Pays-Bas et tout particulièrement à Arras.

ARRAS, comme nous l'avons déjà dit, était célèbre, dès la période gallo-romaine, par ses saies et ses *birri* écarlates; son abbaye de Saint-Vaast possédait, au neuvième et au douzième siècle, de riches tapis; on s'y occupait, avant le quatorzième siècle, de la fabrication des étoffes, et de la garance, du wede et d'autres plantes ou couleurs servant à teindre : ces industries, qui lui étaient d'ailleurs communes avec Saint-Omer et, en partie au moins, avec Ypres, Gand, Bruges, Bruxelles, Tournai, Douai et Valenciennes, ont dû contribuer à développer dans cette ville la fabrication des étoffes de luxe et à y faire imiter d'abord et plus tard surpasser les tapis de l'Orient. Il n'existe toutefois aucun texte précis et indiscutable pouvant établir qu'on fabriquait des tapisseries dans la ville d'Arras avant le commencement du quatorzième siècle. En 795, Radon, abbé de Saint-Vaast décora l'église de cette abbaye de tapis et d'ornements de pourpre, qui étaient suspendus aux murailles : mais comme rien, dans la chronique qui raconte ce fait, ne fait connaître en quel lieu ces tapis ont été tissés et qu'il y avait aussi des étoffes précieuses, au neuvième et au dixième siècle, dans les abbayes de Saint-Bertin, de Saint-Amand et ailleurs, on ne peut point conclure de cette mention en faveur de la fabrication de tapis à Arras. Peut-on dire que « l'on voit les tapisseries d'Arras remonter au moins au douzième siècle » (1), dans le cartulaire de Guimann, où il est rapporté qu'il y avait dans le trésor de l'abbaye Saint-Vaast des bannières faites en fils de différentes couleurs, des courtines et des tapis? Nullement, parce qu'ici encore le texte est muet sur la provenance de ces objets, qui pouvaient se trouver à l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras, sans avoir été fabriqués dans cette ville. De même, il y a une erreur dans le

(1) Le chanoine Van Drival, *Les Tapisseries d'Arras*, édition de 1864; p. 34.

passage d'un historien, dont M. Van Drival ne cite pas le nom, mais qui nous semble être M. Francisque Michel, où il est dit que c'est à Arras qu'avaient été tissées les différentes pièces représentant toute la vie de saint Alban, premier martyr d'Angleterre, qui furent données au monastère de ce nom par l'abbé Richard, entre 1097 et 1119. Nous avons étudié le texte même de la chronique de Saint-Alban : il y est dit que l'abbé Richard fit don à l'abbaye d'un tapis figurant la mort de saint Alban, et que l'abbé Godefroi (1119-1146) octroya au même monastère un tapis dans lequel était tissée la *Découverte du corps de saint Alban* sur un fond d'azur, et deux autres tapis où étaient représentés le *Blessé qui tombe entre les mains des voleurs* et *l'Enfant prodigue* (1); mais ici encore on ne trouve aucune mention concernant la ville où ont été fabriqués ces tapis. Rien ne permet d'affirmer qu'ils proviennent d'Arras.

Il faut de même renoncer à mettre au nombre des produits de cette ville les *tapisseries royales d'Espagne de la guerre de Tunis et de la Goulette*, qui proviendraient de saint Louis à qui elles auraient été enlevées lors de son expédition à Tunis et qui auraient été reprises par Charles-Quint quand il s'empara de cette ville. D'abord, le texte où il est dit que Charles-Quint trouva, dans la citadelle de Tunis, des canons, des tentures d'un travail très remarquable et des armes enlevées à des guerriers de l'armée de saint Louis lors de son expédition en Afrique, ne mentionne pas Arras (2). D'un autre côté, les tapisseries royales de la guerre de Tunis ne sont pas des œuvres du treizième siècle fabriquées à Arras, mais, comme l'a très bien établi M. Houdoy, des tapisseries que Charles-Quint fit exécuter en 1549 en mémoire de la prise de Tunis, par Guillaume de Pannemaker, tapissier de Bruxelles (3).

---

(1) Matthaei Paris, Historia major, in addimento Willelmi Wats cui titulus Vitæ viginti trium sancti Albani abbatum, p. 1006 et 1013, Edit. Londinensis, 1684.

(2) Voici le texte, tel que nous le trouvons dans l'ouvrage même de M. Van Drival : « Reperta sunt in arce Tunetana tormenta omnis generis complura, tentoria eximii operis, arma varia, erepta etiam Francis infidelici expeditione regis Ludovici sancti. » Comme on le voit, il n'y est pas question de tapisseries *d'Arras*.

(3) Houdoy, *Les Tapisseries représentant la conqueste du royaulme de Thunes*. Lille, Danel; 1871.

Les textes que nous venons d'étudier au sujet des tapis du cartulaire de Guimann, des tapisseries de Saint-Alban et des tentures trouvées à Tunis ne fournissent donc aucune indication sur le lieu d'origine de ces objets : il ne nous paraît point possible de partager l'opinion de M. Van Drival, qui attribue leur fabrication à Arras (1)

On pourrait peut-être, mais nous n'oserions nous prononcer à ce sujet, adopter avec le même auteur une interprétation de D. Carpentier, d'apres laquelle, comme on le voit dans la dernière édition du glossaire de Ducange, le mot *drap de Arest* a la même signification que *ouvrage d'Arras* (2) : en acceptant cette interprétation, il serait possible de faire remonter l'industrie des étoffes de soie de la ville d'Arras à une date antérieure au milieu du treizième siècle. M. Francisque Michel (3) a cité un mandement du roi d'Angleterre Henri III, de 1244, par lequel il ordonne de délivrer au trésorier d'Irlande deux draps « del Areste, » pour en faire des chapes. Le glossaire de Ducange présente au mot *Arest*, plusieurs extraits d'un inventaire du trésor de Saint-Paul de Londres datant de 1295, où il est question d'étoffes portant ce nom : « Sex panni de Arest; item, 3 magni panni penduli consuti, in quorum quolibet continentur sex panni de Arest; item, unus pannus de Arest. » Nous avons en outre trouvé dans l'inventaire après décès des biens de Raoul de Clermont, à la date de 1302, « II dras del Arest » estimés XL sous; en 1307, dans les ornements de la chapelle de La Haye en Hollande, appartenant au comte de Hainaut, quatre chapes de « dras del Areste »; en 1322, dans

(1) Van Drival, *Les Tapisseries d'Arras*, p. 34, 35, 78 et 79.

(2) « *Areste*, *Pannus de Arest*, idem omnino videtur quod *Arras*, operis scilicet Atrebatensis. » L'opinion du savant continuateur de Ducange peut étonner au premier abord. Mais, en étudiant l'origine du mot *Arras*, on voit que les expressions *del Areste*, ou *de Arest* ou *Aret* pourraient dériver de ce mot. *Arras*, qui vient d'*Atrebatum*, s'est formé par suite de la chûte des consonnes médianes *t* et *b*, et par l'adoucissement de la consonne finale *t*, à laquelle a été ajoutée la lettre *s*; les mots *Atrecht* et *Atresch*, encore aujourd'hui employés par les Flamands pour signifier « Arras et d'Arras, » le mot *Arrazzi*, usité en Italie, le mot *Arraix*, que nous avons rencontré dans un document de 1348 au sujet d'un achat de tapis, indiquent que *Areste* et *Aret*, ont pu être formés, aussi bien que le mot *Arras*, du latin *Atrebatum*. M. Francisque Michel dit dans ses *Recherches* (t. I, p. 300) que le mot *Arest* ou l'*Arest* vient d'une ville de Syrie, voisine d'Antioche.

(3) Francisque Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des etoffes de soie, d'or et d'argent*, Paris, 1854; t. II, p. 311.

l'inventaire des biens de Robert de Béthune, comte de Flandre, un drap de soie « del Aret. » L'ensemble de ces citations, qui révèlent l'existence de draps *del Arest* ou d'*Arest* dans le nord de la France, comme en Angleterre, permet de soutenir avec une certaine probabilité, si l'on adopte l'opinion de D. Carpentier préférablement à celle de M. Francisque Michel, que l'on a fabriqué à Arras, dès 1244, des draps de soie nommés d'*Arest*, servant pour les ornements sacerdotaux et les tentures des autels.

Un article du compte de l'exécution du testament de Mathilde de Béthune, épouse de Gui, comte de Flandre, fait connaître qu'en 1264 on amena d'Arras à Béthune des ouvriers pour faire vingt-quatre chasubles et peut-être aussi pour la façon d'une tunique, d'une dalmatique. de deux chapes et d'une courtine d'autel. Il y avait donc, dans cette ville, un assez grand nombre d'ouvriers mettant en œuvre les étoffes de soie en usage pour les offices de l'église.

Un compte du bailliage d'Artois, année 1304, nous apprend que trois tapis et une serge noire devant servir à recouvrir le corps de feu le comte d'Artois, ont été fournis, pour une somme de six livres, par la femme de Jean de Hallennes d'Arras, qui sera mentionnée en 1313 comme fournissant des tapisseries de haute lice. En 1321, on trouve à Arras le nom d' « Aghehes de Lindres, la tapisseresse. » Par un mandement du 4 janvier 1311, la comtesse Mahaut ordonne de payer dix-neuf livres pour « un drap de laine ouvré de diverses figures » et vingt-deux livres dix sous « pour XXV aunes de drap ouvré en sarrazinois, » qui sont achetées à Arras et données à Enguerrand de Marigny. Le prix de ces deux « draps » et les expressions « ouvré de diverses figures » et « ouvré en sarrazinois » permettent de croire qu'il s'agit ici de tapisseries d'une véritable valeur artistique.

Les Inventaires du Trésor des rois d'Angleterre offrent des mentions très curieuses pour l'histoire de la fabrication des étoffes précieuses à Arras. Dans l'inventaire, rédigé en octobre 1358 et en 1359, des meubles et joyaux possédés par la reine d'Angleterre, Isabelle de France, morte en 1357 au château de Rising après vingt-huit ans de détention, on

trouve une tapisserie d'Arras de seize aunes de longueur et de trois aunes de largeur, estimée vingt-cinq marcs, indiquée dans les termes suivants : « unum dorsorium magnum et vetus de opere de rivera de Aras, » et une chambre de tapisserie bleue à fleurs de lis formée d'un couvre-lit de drap d'or avec une bordure de velours, d'un ciel de lit, de trois courtines ou rideaux et de sept tapis en laine, d'œuvre d'Arras de même nature. Cet ameublement en tapisseries d'œuvre d'Arras était déjà ancien, comme le dit le texte; il remontait peut-être, au moins à 1329, époque où Isabelle de France fut renfermée dans l'appartement qu'elle occupa jusqu'à sa mort. Ici encore, il s'agit de riches tentures fabriquées à Arras dans la première moitié du quinzième siècle. Mais, comme au sujet de la mention de 1311 qui concerne Enguerrand de Marigny, rien ne permet de dire que ce sont des tapisseries de haute lice, importante industrie artistique dont nous devons maintenant nous occuper.

Le plus ancien document où il est question d'ouvrages de haute lice est un acte du 23 février 1303 (1). Un démêlé s'étant produit à Paris entre la corporation des tapissiers sarrasinois de cette ville et « une manière de tappiciers que l'on appelle ouvriers en la haute lice, » il fut décidé que ceux-ci seraient régis, sauf de légères exceptions, par les mêmes règlements que les sarrasinois. Les termes employés par les rédacteurs de l'acte indiquent qu'il s'agit d'une industrie récemment introduite ; mais l'admission des tapissiers de haute lice à des droits et privilèges et l'indication de neuf maîtres résidant à Paris, désignés comme représentants de la corporation, prouvent que le métier des hauteliceurs était déjà puissant en 1303.

(1) Le document en question se trouve aux Archives nationales de Paris, KK 1336, fol 144 v°, et à la Bibliothèque nationale de la même ville, fonds français, 24069, fol. 240. — Il a été d'abord publié par M. Depping, dans le *Livre des Métiers*, d'Étienne Boileau, et ensuite, avec des remarques qui en ont fait ressortir toute l'importance, par M. Guiffrey, dans les *Origines de la Tapisserie de haute et basse lice à Paris*. — Cet acte est daté « de MCCCII, samedi devant les Brandons, » ce qui donne, d'après la formule de datation moderne, le 23 février 1303, et non, comme on l'a dit, le 10 mars 1303 ; le 10 mars correspond au samedi avant les Brandons de 1302. — De même, dans l'acte qui suit, le « samedi devant les Brandons MCCCXI » donne pour date le 12 février 1312, et non, comme on l'a encore dit, le 27 février ; cette dernière date correspond au samedi avant les Brandons de l'année 1311

En date du 12 février 1312, pour maintenir l'accord dont il vient d'être question, on choisit un maître du métier de basse lice et un maître du métier de haute lice. Voilà donc deux actes qui prouvent l'existence de l'industrie de la haute lice à Paris en 1303 et en 1312. Les noms des neuf ouvriers de haute lice mentionnés dans l'acte de 1303 sont André de Créqui, Nicolas Le Barbier. Philippe, fils de Remi Le Deschargeur, et ses frères Guillaume et Jean, Pierre Du Castel, Guillaume Le Vasseur, Raoul l'Anglais et Raoul Ferne. C'est aux recherches et aux précieuses publications de M. Guiffrey, que sont dus ces précieux renseignements sur la haute lice, d'où il résulte que cette industrie est plus ancienne à Paris que dans toute autre ville et que ses ouvriers y formaient, dès 1303, une corporation déjà sérieusement établie.

Arras vient en second lieu. Dans leur savant et splendide ouvrage sur l'*Histoire générale de la Tapisserie de haute lice*, MM. Guiffrey et Pinchart citent, comme le plus ancien document relatif à la haute lice, après ceux de 1303 et 1312 dont nous venons de parler, un compte des Archives communales de Lille mentionnant l'acquisition de draps de haute lice à Arras en 1367. Ils ne connaissaient pas, quand ils ont publié leur travail, deux actes, conservés dans les Archives départementales du Pas-de-Calais, qui établissent de la façon la plus péremptoire que la tapisserie de haute lice était fabriquée à Arras en 1313. Voici l'analyse de ces deux documents : par mandement du 2 juillet 1313, la comtesse d'Artois Mahaut ordonne à son receveur « de faire faire six tapis a Arras, » et dans une quittance infixée en ce mandement et datée d'Arras le 13 octobre de la même année, Isabelle Caurrée, dite de Hallennes, déclare avoir reçu du receveur d'Artois la somme de trente-neuf livres et seize sous parisis « pour v dras ouvrés en haute lice et II behus » qu'elle a livrés en l'hôtel de Robert, fils de la comtesse (1). Ces tapis de haute lice ont bien été fabriqués à Arras, comme le

(1) Ayant trouvé et transcrit ces deux documents dans les Archives départementales du Pas-de-Calais après la publication des premières livraisons de l'*Histoire générale de la Tapisserie* par MM. Guiffrey et Pinchart, nous les avons fait connaître et avons signalé leur importance dans un mémoire lu en avril 1879, à la Sorbonne, à la réunion des Sociétés savantes. Ils avaient été publiés en 1865 par M. Guesnon, dans sa *Sigillographie de la ville d'Arras*, et en 1877 indiqués par M. Demay, dans l'*Inventaire des Sceaux de l'Artois*, n° 1255; M. J.-M. Richard les avait analysés dans le premier volume de l'*Inventaire des Archives du Pas-de-Calais.* M. Van Drival les a reproduits dans un opuscule sur les Tapisseries d'Arras, après la publication de notre mémoire.

démontrent la corrélation et la juxtaposition des deux pièces comptables de 1313; Isabelle Caurrée, veuve de Jean de Hallennes, qui les vendit et sans doute les fabriqua, est citée, dans un compte du bailliage d'Arras de 1304, comme ayant fourni trois tapis pour les obsèques du comte d'Artois. Mais la nature de ces derniers tapis n'est pas indiquée; et avant 1313 nous n'avons point rencontré le mot haute lice dans les comptes et les pièces comptables du trésor des chartes d'Artois. Nous n'avons pu dépouiller complètement les archives de la ville d'Arras. C'est donc seulement en 1313, que nous avons pu constater la fabrication d'étoffes de haute lice à Arras.

Outre ces documents, nous avons encore trouvé, antérieurement à 1367, deux mentions relatives à des tapisseries de haute lice, qui avaient aussi échappé aux recherches des auteurs de l'*Histoire de la Tapisserie*. Ces mentions font connaître, qu'en février 1353, Jean Capart, d'Arras, ouvrier hauteliceur, réside à Tournai, et qu'en 1362 la femme d'un bourgeois de Douai possède des coussins de haute lice. Signalons encore un « Joachim de Haute liche, » d'Arras, cite en 1342-1343 dans un compte du bailliage d'Aire, pour livraison d'un arc.

A CES INDICATIONS, importantes à cause de l'extrême rareté des documents où il est question de tapisseries de haute lice antérieurement à 1367, nous ajouterons, en prenant pour points de départ les recherches et les observations des savants auteurs de l'*Histoire générale de la Tapisserie*, quelques remarques et quelques détails complémentaires.

Ces auteurs, après avoir mentionné deux achats de tapis faits à des artisans parisiens, l'un en 1309, par la comtesse Mahaut d'Artois, et l'autre en 1323, par le comte de Hainaut, Guillaume Ier, disent que ces acquisitions n'auraient pas été faites à Paris, « si la fabrication de la haute lice avait été en grande faveur dans la capitale de l'Artois », et que « ces faits indiquent la supériorité des artisans parisiens (1) ». Cette conclusion n'est pas rigoureuse; en effet des acquisitions de tapis étaient faites presque aux mêmes dates dans l'Artois et le

(1) M. Pinchart, *les Tapisseries flamandes*, p. 5.

Hainaut, et tout spécialement en ce qui concerne Mahaut, à Arras en 1311 et aussi en 1313, et, en ce qui concerne Guillaume de Hainaut, en 1325, date où les comptes mentionnent d'importants travaux exécutés par « le maître tapissier » de Valenciennes. Il suffit d'ailleurs de connaître la situation des comtes d'Artois, de Hainaut et de Flandre vis-à-vis le roi de France pour ne pas accepter cette conclusion. Ces comtes, qui, loin de posséder un *État indépendant,* comme l'a dit M. Pinchart en parlant de l'Artois, étaient unis au roi de France, leur souverain, par les lois de la vassalité et par de fréquentes relations politiques, non moins que par les liens du sang, résidaient très souvent à Paris, ville où ils avaient de splendides hôtels et où les marchands les plus riches et les artistes les plus célèbres allaient s'établir, parce qu'elle était déjà le centre du mouvement commercial de la France. En cette situation, est-il logique de tirer d'acquisitions de tapis faites à Paris un argument en faveur de la supériorité des fabricants de tapis de cette ville ? Évidemment non : les comtes d'Artois et de Hainaut faisaient des acquisitions à Paris parce qu'ils y résidaient et qu'on y trouvait de riches marchands vendant les étoffes les plus somptueuses. Mais cela ne les empêchait point, comme le prouvent les faits cités plus haut, d'acheter à Arras et à Valenciennes des tapis dont le prix était très élevé.

La mention des comptes de Lille, années 1366-1367 et 1367-1368, au sujet d'une commande de tapisseries de haute lice faite à Vincent Boursette d'Arras par le Magistrat de Lille, est très importante pour l'histoire de la haute lice à Arras. C'est avec raison que les auteurs de l'*Histoire générale de la Tapisserie,* à la suite de M. de la Fons-Mélicocq, qui le premier l'a publiée, et de M. Houdoy, l'ont signalée à l'attention des érudits. Mais nous ne pouvons adopter l'opinion qui fait dire à M. Pinchart, après avoir rappelé cette mention : « Exagérerait-on l'importance du fait, en supposant que le Magistrat de » Lille, pour avoir décidé en assemblée d'offrir un drap de l'œuvre d'Arras au » roi de France, était convaincu que ce présent serait bien agréé du prince, » en raison de sa nouveauté ? » Il nous suffira, pour établir qu'il y aurait exagération à conclure dans ce sens, de citer un article qui se trouve, dans le compte de la ville de Lille année 1367-1368, sur la page même où se voient plusieurs paiements faits à Vincent Boursette. On y lit que la ville paya

treize sous dix deniers pour la location de deux draps de haute lice, qui furent tendus devant les deux loges où les échevins prirent place quand eurent lieu les joûtes qui se faisaient chaque année au tournoi de l'Épinette. Il est évident que si les échevins de Lille tendaient leurs loges de draps de haute lice et trouvaient moyen de prendre ces draps en location, c'est que ces étoffes n'étaient pas chose extraordinaire et presque inconnue dans leur ville. On peut en conclure, au contraire, que l'usage de la haute lice était assez répandu dans le nord de la France. Du reste, les mentions de 1313, de 1353, et surtout celle de 1362, reproduites plus haut, ont suffisamment prouvé que cette industrie n'était pas une nouveauté dans la région (1).

A partir de 1367, les auteurs de l'*Histoire générale de la Tapisserie* ont publié un grand nombre de passages empruntés aux comptes des ducs de Bourgogne, qui sont relatifs à des tapis de haute lice achetés à Paris et à Arras. Il en est toutefois plusieurs qu'ils n'ont pas indiqués, et qui cependant, à notre avis, méritent d'être rappelés. Nous signalerons au sujet de Nicolas Bataille, le principal fournisseur des ducs d'Anjou, d'Orléans et de Bourgogne, un compte de 1374-1375, où il est dit qu'on lui paya, par mandement du 23 septembre 1373, la somme de vingt francs pour six tapis « d'euvre d'Arras : » c'est la plus ancienne mention connue relative à Nicolas Bataille. De même, pour le célèbre fabricant de tapis, Pierre de Beaumetz, cité par M. Guiffrey comme vendant une tapisserie dès 1385, nous avons trouvé le paiement d'une somme de cent vingt francs qui lui a été fait, par mandement du 4 août 1385, à l'occasion de la fourniture d'un drap « ou quel est la bataille des XXX, » tapisserie de haute lice indiquée, sans nom d'auteur, dans un texte de 1396 que rapporte M. Guiffrey. Au sujet de Jacques Dourdin, autre marchand souvent nommé, M. Guiffrey n'a pas reproduit le passage suivant, extrait du compte de la Recette générale du duc de Bourgogne, année 1387-1388 : à Jacques Dourdin, demeurant à

(1) Un passage du Registre des *choses communes* de Valenciennes, où l'on voit un ouvrier hauteliceur reçu bourgeois, en 1368, prouve dans le même sens.

Paris, pour « draps de haute liche faits de file d'Arras et ouvrés a or de Chippre, desquels l'un est de l'histoire de Guy de Bourgoingne, comme il fu esleu roy de France en absence du roi Charlemaine et depuis s'en ala conquestant ou pais de Sarrazins jusques en Espaigne lui rendre la couronne, tenant ycellui VIII^{xx} et X aunes quarrées a l'aune d'Arras du prix de mille frans, et pour un autre drap de l'istoire d'un roy qui s'en ala chacier a grand compaignie et perdi en un bois ses gens et ses chevaux, et y trouva une merveilleuse aventure de fées qui le jugerent devenir cerf, comme il est contenu en la Bible, contient IIII^{xx} aulnes quarrées a l'aulne d'Arras, du prix de IIII frans, lesquels draps ledit Monseigneur a fait prenre et achater dudit Jacques, et donner au comte de Vertuz, par quittance donnée le Ve jour d'aoust IIII^{xx} et VI.., XIIII frans. » Nous avons de même trouvé, concernant les tapissiers d'Arras, dont a parlé M. Pinchart, plusieurs mentions qu'il n'a point indiquées : en 1384-1385, des tapis de haute lice « semés de nues aux IIII vens » fournis par Jacques Davion et Jean Cosset, et un don de huit livres à Jehan de Viry et à Jehan de Chassot, paintres, pour ce que, du commandement de monseigneur, ils luy ont apporté veoir la bataille de Rosebec, qui ont painte; » en 1385-1386, plusieurs tapis vendus par la veuve de feu Jean Boursette; en 1389-1390 et en 1390-1391, des tapis de haute lice semés de marguerites, et huit autres tapis de haute lice livrés par Huart Walois; en date du 14 janvier 1391, Jean Chaffot, peintre d'Arras, recevant deux cent quatre-vingts francs « pour un drap de haute liche de l'istoire de Thobie. »

Il est aussi à regretter qu'en publiant les passages relatifs aux tapisseries des curieux inventaires de tous les biens meubles laissés par Philippe-le-Hardi et son épouse Marguerite de Flandre, M. Pinchart ait omis de citer un certain nombre d'articles qui semblent devoir trouver place dans l'histoire de la tapisserie, par exemple, les indications suivantes, que nous avons trouvées dans l'inventaire du duc Philippe :

« I tapiz en III pièces du Miroer de Romme.

« I tapiz en III pièces des Dix Souhaix.

« I tapiz de Thamaris la Preue.

« Deux autres tappis, l'un des Douze mois, l'autre de Volement de Dames.

« Les trois tappis de *Fama* ouvrez a or, et cousterent III^{m} esterlins.

« Item, le beau tappis du Couronnement Nostre-Dame ouvré a or.

« Item, le bon tappis de Sainte-Anne ouvré a or (1).

« Le tappis du Trespassement Nostre-Dame ouvré a or et de soie, et cousta VI esterlins.

« Ung tapis de la Resurrection Nostre-Seigneur ouvré a or.

« Une chambre de haulte liche a ouvraiges de soie et d'or a ymaiges, garnie de ciel, dossier et courte pointes et les courtines de cendal tiercelin en graine, et deux tappis de haute liche de l'ouvraige de la dicte chambre.

« Une chambre de haulte liche vert a pos de margolaine, c'est assavoir ciel, dossier et courte-pointe, les trois coustures vers de soie d'Arras, et six pièces de tappis de haulte liche d'icelle devise.

« Une petite chambre de haulte liche a branches de rosiers, et trois courtines de camelot de Rayns.

« Sept tables d'autel de haulte liche, ouvrée d'or de Chippre, et de soie et d'or les aucunes, c'est assavoir deux. »

Au nombre des mentions de l'inventaire de Marguerite de Flandre, qui auraient pu aussi être reproduites, nous citerons les suivantes :

« I pavillon de haulte liche de soie a champ vermeil ouvré et semé de petits enfants faisant esbatement.

« II grans tappis de haulte liche de camp vert et I grand arbre d'or et I troppau de brebis dessoubx, et un bergier et une bergiere, VI^{xx} IIII lb, VIII s.

« Une chambre de haulte liche verde semée de P et M blans, a chiel et dossier ouvrés a or, la couverture de lit et VII tapis de laine et le banquier de mesmes ; VII tapis de coussins de mesmes ; LXV lb. IIII s.

« Un grant tapis de sale vert de haulte liche ouvre a or a I bergier et I bergiere qui font chapiaux d'estrain et y a brebis et petit pars de brebis, aux armes de Monseigneur et de Madame, LII lb.

« Item I autre grant tapis de sale de haulte liche vert, de semblable devise, excepté que en lieux des pars il y a grands arbres d'or, LII ib.

(1) On lit en marge : « A Jehan Cosset d'Arras, » et en dessous : « Et aussi doit avoir ledit Cosset le bon tapis des VII Anges, lequel est en Bourgongne. »

« Item une chambre de haulte liche a ciel et dossier et une couverture ou il a II personnaiges, d'un chevalier et une dame en I parc de rosiers, ou le chevalier presente a ladite dame une rose, laquelle chambre a esté baillée a la mairesse d'Arras par feue ma dite Dame pour y amender, et n'y a été fait rien de nouvel, XXXI lb. X s.

« Une chambre de haulte liche verde garnie de dossier, de ciel et de couverture de lit a devise d'un chevalier et une dame seant en I vergier delez une fontaine, et semée de plusieurs branchettes et de papegaies et les courtines de mesmes, tenant roliaux escripts. XXVI lb. XVI s.

« Item I tapis de haulte liche a plusieurs grans personnaiges jouans a l'erbette et aux adominaux, et d'aultres petits personnaiges d'esbatemens d'enfans, et contient XI aunes d'Arras de long, XXIIII lb. »

Les auteurs de l'*Histoire générale de la Tapisserie* ont rendu justice à l'importance des ateliers d'Arras au point de vue de la fabrication des étoffes de haute lice. Ainsi qu'ils le disent très bien, la vogue dont jouissaient les produits de cette ville était due à l'excellence du tissu et à la supériorité de la teinture; les mots *oevre d'Arras et fin fille d'Arras* désignaient les tentures les plus délicates et les plus somptueuses; la fabrication la plus parfaite, dont la dénomination indique suffisamment l'origine, a reçu le nom de *tapisserie d'Arras* ou *d'ouvrage de la façon d'Arras* (1). M. Guiffrey ajoute même, en parlant de nombreuses et magnifiques tapisseries fournies au duc de Bourgogne par Pierre de Beaumetz, marchand de Paris, que toutes ou presque toutes semblent provenir des ateliers d'Arras, qui atteignirent sous la domination de Philippe-le-Hardi leur plus haut degré de prospérité (2).

Il nous a semblé, en étudiant en détail les documents que M. Guiffrey et M. Pinchart ont eus, comme nous, sous les yeux, qu'il n'est pas impossible d'établir qu'un certain nombre des tapisseries vendues par des marchands de

(1) Ouvrages cités : Pinchart, p. 14; Guiffrey, p. 20 et 29.

(2) Idem, p. 20.

Paris et mentionnées sans indication de provenance, ont été fabriquées à Arras.

Les marchands de Paris, qui surtout ont livré des tapis de haute lice aux ducs de Bourgogne, sont Nicolas Bataille, Jacques Dourdin et Pierre de Beaumetz. Ce dernier semble être originaire du nord de la France; son nom est celui d'une localité située en Artois; il y avait à Paris vers 1375 trois marchands ou artistes de ce nom, Pierre, dont nous venons de parler, Guillaume, drapier des ducs de Bourgogne, et Jean, peintre des mêmes ducs, qui avait été reçu bourgeois de Valenciennes en 1361; de 1342 à 1345, on trouve à Arras plusieurs mentions d'un Jean de Beaumetz, « armoieur, » qui fournit des armures au comte d'Artois. Les marchands tapissiers de Paris vendaient des tapis fabriqués à Arras: Nicolas Bataille en livra en 1373 au duc de Bourgogne, et Jacques Dourdin, ainsi que Pierre de Beaumetz, en 1387-1388.

On sait que la longueur de l'aune, au moyen âge, n'était pas la même dans toutes les villes; les fabricants de draps et de tapis devaient faire mesurer leurs produits à la halle de leur cité, et les courtiers, qui les plaçaient dans les villes étrangères, recevaient leur bénéfice conformément à cet aunage. Les tapis de haute lice vendus aux ducs de Bourgogne par Nicolas Bataille et les autres marchands parisiens sont, d'après les mentions des comptes, mesurés parfois à l'aune de Paris et parfois à l'aune d'Arras. Au sujet de ceux qui sont vendus à l'aune d'Arras, ne peut-on pas conclure, de ce fait, qu'ils ont été fabriqués à Arras? Des marchands de Paris, fabriquant eux-mêmes des tapis à Paris, que l'on voit, à diverses reprises, vendre des tapis en les mesurant à l'aune de Paris, n'auraient pas, croyons-nous, vendu d'autres tapis en les mesurant à l'aune d'Arras, si ces autres tapis n'avaient pas été fabriqués à Arras. Et cela paraît d'autant plus probable, que ces mêmes marchands vendaient, à l'occasion, des tapisseries provenant des ateliers d'Arras.

Si l'on adopte cette conclusion, qui nous paraît légitime, on devra, jusqu'à preuve évidente du contraire, ranger au nombre des produits de l'industrie atrébate un certain nombre d'œuvres indiquées par M. Guiffrey dans son *Histoire des tapisseries françaises*. Voici la nomenclature des tapisseries

vendues à l'aune d'Arras par des marchands de Paris, que nous avons trouvées dans les comptes des ducs de Bourgogne.

Le 23 septembre 1373, « six tapis d'œuvre d'Arras, armoiés des armes de Monseigneur, » sont vendus xx francs par Nicolas Bataille; en 1386-1387, Jacques Dourdin fournit un tapis de haute lice de l'œuvre d'Arras, montrant « l'istoire de Maumet, » qui coûte douze cents francs; par quittance du 5 août 1386, le même Jacques Dourdin reçoit quatorze cents francs pour deux draps de haute lice vendus à l'aune d'Arras, l'un « de l'istoire de Guy de Bourgogne comme il fu esleu roy de France en absence du roy Charlemaine..., » et l'autre de « l'istoire d'un roy qui s'en ala chacier et perdi en un bois ses gens et ses chevaux et y trouva une merveilleuse aventure de fées qui le jugerent devenir cerf. » En 1388, Philippe le Hardi achète de Pierre de Baumetz, pour la somme de mille francs, un tapis de l'œuvre d'Arras, « ouvré d'or a l'istoire du Roman de la Rose, » qui est donné au duc de Berry pour ses étrennes ; et la même année, encore pour mille francs, un tapis, « ouvré a or de Chippre a l'istoire de Lyon de Bourges, » et pour cent quarante francs un tapis « a l'istoire du Roy de Grece, » qui sont vendus l'un et l'autre à l'aune d'Arras par Pierre de Beaumetz. Par mandement du 19 janvier 1388, le duc de Bourgogne achète à l'aune d'Arras, de Jacques Dourdin, pour une somme de douze cents francs, cinq tapis mentionnés sous les titres suivants : « Comment Aubry le Bourguignon conquesta le roy Frison; de Gerard, le fils au roy de Frise, comment il prist congié a sa mere et a suer... ; de l'empereur de Grece et du roy de Frise qui orent bataille ensamble ; un drap de dames qui vont vouler et engibier; un autre de bergeres. » Le 14 juin de la même année 1388, le duc de Berry reçut du duc de Bourgogne un tapis de haute lice « de la passion de Nostre Seigneur, » que celui-ci avait acheté à l'aune d'Arras, pour la somme de quatre cents francs, de Jean Lubin, marchand de Paris. Le duc Philippe le Hardi, par mandement du 22 janvier 1393, acheta de Jacques Dourdin, pour deux cents francs, un tapis d'Arras « a ymaiges et a une chasse, ouvré d'or et d'argent de Chypre, » et pour quatre cents francs, à l'aune d'Arras, « un autre tapis ouvré d'or et d'argent de Chypre, des souhais d'Amours. » En 1393-1394, nous trouvons mention d'un don de

dix francs aux ouvriers qui font le tapis des « XI Pers » à Hesdin en Artois, et de l'achat fait par le duc, à l'aune d'Arras, chez Jacques Dourdin, de tapisseries destinées à la comtesse de Nevers, payées trois cent vingt-quatre francs, de trois tapis de haute lice « d'œuvres a or de Chypre du Crucifiement, » de « un Mont du Calvaire et du Trespassement de Notre Dame » payées neuf cents francs, et un tapis des « Neuf Preuwes » payé deux mille francs. Voilà des tapis qui, selon nous, ont été fabriqués à Arras.

A LA SUITE de cette étude, que nos lecteurs pourront compléter en lisant les documents que nous publions et l'ouvrage de M. Guiffrey et de M. Pinchart, nous nous contenterons de rappeler que l'industrie de la tapisserie de haute lice n'a pas tardé à se répandre en d'autres villes du nord de la France, à Tournai, à Valenciennes et à Lille; que, dans deux de ces villes, nous avons trouvé, au nombre des ouvriers qui semblent avoir travaillé les premiers, des hauteliceurs venant d'Arras, ce qui prouve évidemment que cette ville a été, pour le nord de la France, le berceau et le centre principal de l'industrie ou plutôt de l'art de la hautelice.

C'est à dessein que nous employons l'expression *art*. Les tapisseries de haute lice étaient des œuvres d'art, dans la plus large acception du mot. C'était un peintre qui en dessinait et en coloriait les cartons; l'artiste avait un champ immense pour donner libre cours à son imagination : il n'était point, comme l'auteur d'une fresque, arrêté par les pilastres d'un édifice et les nervures d'une voûte, ou obligé de forcer les tons à cause de la teinte chaude des vitraux, ni, comme l'auteur d'un tableau, réduit à se restreindre et à resserrer son sujet sur un étroit espace. On lui donnait souvent à couvrir une surface longue de quinze, de vingt, de trente aunes et même davantage, sur une hauteur de quatre, cinq ou six aunes. Dans ce vaste cadre, les diverses scènes d'un fait se succédaient les unes aux autres et se complétaient par des épisodes secondaires qui se détachaient dans le fond de l'œuvre. Les sujets, dès la seconde moitié du quatorzième siècle, étaient très variés. Beaucoup étaient empruntés aux Livres saints ou aux

légendes des patrons qu'honoraient les églises ; la mythologie fournissait son contingent, de même que l'histoire des Babyloniens, de la Perse, de la Grèce et de Rome ; les chansons de geste et les romans de chevalerie furent souvent mis à contribution ; l'allégorie et les moralités jouirent aussi d'une assez grande vogue ; enfin les pastorales et les épisodes de chasse furent de même assez fréquemment reproduits (1). L'emploi de la laine et de la soie colorées avec cette habileté et cette vigueur de tons dont le secret n'est peut-être pas complétement retrouvé, et le mélange à ces couleurs de nombreux fils d'or et d'argent donnaient à ces œuvres un caractère d'animation et une splendeur, avec lesquels le pinceau pouvait difficilement, rivaliser ; d'un autre côté, la grandeur des dimensions forçait l'artiste à s'occuper avec soin, même des moindres détails. On tendait les tapisseries dans les églises, dans les salles capitulaires des couvents, dans les palais et les châteaux, dans les tentes des rois et des seigneurs, au-devant et autour des échafauds où devaient prendre place, les jours de fête, de tournoi et d'entrée solennelle, les plus grands personnages, les dames, le clergé, les échevins des villes. C'était le grand luxe de l'époque en fait d'ameublement, comme le prouvent les sommes énormes qu'on dépensait pour ces objets ; c'était aussi, au moins jusqu'aux premières années du quinzième siècle, le grand art, comme nous aurons l'occasion de le démontrer dans les derniers chapitres de notre travail.

Le nom de la ville d'Arras est, plus particulièrement que celui de toute autre ville du nord de la France, rattaché à la tapisserie de haute lice ; et ce n'est pas l'une de ses moindres gloires.

(1) Pinchart, *Histoire de la Tapisserie de haute lice flamande*, p. 9.

CHAPITRE XVI.

L'ART A SAINT-OMER DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

L'art et les artistes dans la collégiale Notre-Dame ; carrelages ; pierres tombales ; pyxide ; statue de Notre-Dame des Miracles. — Tombeaux de l'abbaye de Saint-Bertin ; œuvres d'art exécutées pour les abbés. — Le pied de croix de Saint-Bertin. — La croix de Clairmarais. — Les enlumineurs à Saint-Bertin. — Manuscrit sur les procédés suivis au XIVe siècle pour peindre et enluminer.

LA VILLE de Saint-Omer, célèbre dès le septième siècle par son abbaye de Saint-Bertin et par sa collégiale Notre-Dame, n'a pas été inférieure aux autres villes du nord de la France au point de vue du goût pour les arts : nous en trouvons la preuve et dans les trop rares documents encore aujourd'hui conservés en cette ville, et dans les épaves sauvées des ruines que le mauvais goût et le vandalisme y ont accumulées. La collégiale Notre-Dame, dont nous nous occuperons d'abord, a perdu tous ses comptes de fabrique antérieurs à 1401, à l'exception de celui de 1378-1379 et de ceux de 1385 à 1400. Dans ces comptes, si peu nombreux, se trouvent des mentions intéressantes pour l'histoire de l'art. Les passages relatifs à l'orfèvre Pierre Blondel, qui travailla pour la

collégiale Notre-Dame de 1378 à 1401, offrent quelques détails sur les reliques de saint Omer, conservées en cette église. Outre le reliquaire du chef de ce saint, que la comtesse Mahaut avait fait merveilleusement décorer en 1313, la collégiale possédait la fierte renfermant son corps; les ouvriers de Pierre Blondel passèrent, en 1378, un jour et une nuit à la nettoyer, à la polir et à replacer les statuettes, les crosses, les pommeaux et les *cat mahieu* ou pierres antiques gravées qui la décoraient. On voyait dans le chœur, en 1385, une couronne de lumière dorée dont le même orfèvre refit les niches et les statuettes, si toutefois ce dernier travail se rapporte bien à la couronne, et un bassin de métal qui pendait devant le maître autel; le même Pierre Blondel travailla aux quatre autres bassins suspendus devant les grands autels, aux bâtons d'argent que les chantres portaient dans le chœur et au bâton pastoral de saint Omer attaché près de la grande Croix. Les travaux de peinture et de sculpture font connaître trois noms, celui de Hugues qui, en 1378, orna le support sur lequel se trouvait le chef de saint Omer les jours de procession, celui de Jean Cruspondere qui sculpta des statues en 1391 et celui de sire Jean Palanzin qui peignit en 1399 l'image de la Résurrection. Ils révèlent en outre plusieurs travaux : en 1385-1386, une peinture représente les Cinq Joies, près de l'horloge, et sur le cadran de cette horloge le soleil et la lune; dans le compte de 1386-1387, une statue en albâtre de la sainte Vierge, endommagée, ainsi que les mains et les pieds de l'Enfant-Jésus, est mentionnée avec le chef de saint Omer dont on peignit à nouveau la tête et les mains; en 1388-1389, on travailla à un gable qui se trouvait au-dessus de l'un des portails et offrait à son sommet la statue de saint Omer et sur des chapiteaux, au-dessus de verrières en forme de rosaces, trois autres statues parmi lesquelles saint Louis et saint Denis. Les verriers, dont nous trouvons les noms de 1378 à 1386, sont Michel le verrier, Jean Boutet, Jean « de Turgis », normand, et Gilles de Faukembergue : on répara en 1385-1386 un *oculus*, verrière en forme circulaire ou de *o*, comme on disait alors, qui avait été donnée par le mayeur et les échevins de la ville.

Plusieurs objets d'art très curieux sont conservés dans la collégiale Notre-Dame. Le plus important, outre la sépulture de l'évêque Erkembode, dont nous avons parlé plus haut, est le tombeau de saint Omer, monument de la fin du douzième ou du commencement du treizième siècle. L'évêque est représenté couché, la tête appuyée sur un coussin et abritée par un dais richement sculpté ; ses mains sont croisées sur la poitrine; il est revêtu des ornements épiscopaux : c'est une œuvre d'un grand caractère. Le soubassement est orné d'arcatures ; du côté de la nef, celles du milieu sont à jour ; les autres contiennent des bas-reliefs offrant les miracles du saint. Y avait-il autrefois d'autres sculptures autour de ce tombeau ? Nous nous le sommes demandé, en lisant la mention suivante dans le compte de la fabrique Notre-Dame de 1399-1400 : « Pour ramoner les ymages estans autour le tombe de saint Omer, xxx deniers. »

Deux chapelles et la salle du trésor de la collégiale, ainsi que le musée de la ville, présentent un certain nombre de vestiges de l'ancien carrelage de cette église et de celui de l'abbaye de Saint-Bertin. M. Deschamps de Pas en a donné une description accompagnée de planches dans les *Annales archéologiques* (1).

Le carrelage en terre cuite, émaillé ordinairement de jaune et de rouge, parfois de noir et de bleu, dont on retrouve encore aujourd'hui les spécimens, formait une décoration que M. Didron appelle « admirable. » Il ajoute, en parlant des dessins qui ont été reproduits dans les *Annales* (2) . « Quand on aura vu l'ensemble des quatre planches , disposées de façon à ce qu'on puisse les réunir en une seule, nous engagerons nos abonnés à se rappeler les belles mosaïques en marbres antiques et précieux qu'ils ont pu admirer en Italie, en Sicile et en Grèce : et nous les prierons de nous dire si la vile terre cuite de la France et du moyen-âge ne vaut pas autant, ne vaut pas mieux, ainsi ingénieusement disposée, que les nobles marbres de l'antiquité païenne. Ce pavé de Saint-Omer est un tapis splendide, un tapis

(1) Voir, dans les tomes X et XI des *Annales archeologiques*, l'important travail de M. Deschamps de Pas, sur la mosaique, les carreaux émaillés et les dalles de Saint-Omer.

(2) *Annales archeologiques*, t. X, page 241.

indestructible, comme disent si fréquemment les chroniqueurs du moyen-âge. »

Outre ce carrelage en terre cuite émaillée la collégiale de Saint-Omer offrait des dalles gravées de la fin du douzième ou du commencement du treizième siècle. Ces dalles sont de trois espèces : les premières ont $1^{m}45$ de côté ; les secondes, qu'on peut considérer comme pierres d'accompagnement, ont en moyenne 0,88 ; enfin la troisième espèce comprend les petites dalles d'entourage ou de remplissage, qui ont environ 0,285. Les côtés de ces dalles sont donc dans la proportion de 1, 3, 5, nécessaire pour faire leur assemblage. En dehors de ces trois catégories, se trouvent de grandes pierres à sujets religieux ou autres, servant peut-être de centre à la composition d'une partie du pavage. Parmi ces dernières, on remarque la Nativité de Notre-Seigneur, le Christ mis au tombeau, ou des insignes de pèlerinage, bourdon, escarcelle, chaussures, coquilles. Les dalles de la première catégorie portent souvent une inscription indiquant qu'elles ont été offertes à saint Omer : ISTUM LAPIDEM DEDIT SANCTO AUDOMARO. On y voit aussi l'effigie du donateur, avec son nom. Sur les dalles de la seconde catégorie, qui devaient servir de pierres d'accompagnement, se remarquent les signes du zodiaque, les arts libéraux, la musique, l'astronomie et l'arithmétique, des animaux fantastiques, des éléphants armés en guerre, et la fable du Renard et de la Cigogne. Sur la troisième espèce de dalles sont sculptés les objets les plus divers, sirènes, serpents qui se mordent la queue, singes mangeant des pommes, ânes jouant de la harpe, oiseaux montés sur des quadrupèdes, animaux à têtes d'hommes, parfois un personnage en prière, un calice, une clef, et ces sujets si variés qu'offrent les manuscrits du moyen-âge. Plus tard, au temps des ducs de Bourgogne, nous verrons, dans l'Artois, à Hesdin, s'introduire une autre industrie relative au carrelage, celle de la faïence émaillée et décorée de peintures.

SANS nous arrêter dans la même collégiale Notre-Dame, devant plusieurs curieuses pierres tombales du quatorzième siècle, sur lesquelles les carnations ont été exprimées à l'aide de marbres qui rendent ces parties beaucoup plus saillantes que celles consacrées aux

vêtements, nous jetterons les yeux, dans la sacristie, sur une charmante pyxide, publiée et décrite par M. Deschamps de Pas dans les *Annales archéologiques* (t. xvi) « En fouillant dans le fond d'une armoire longtemps négligée, M. le doyen de l'église cathédrale (autrefois collégiale de Saint-Omer), a mis la main sur un petit monument d'orfèvrerie dont nous donnons ici la description. Le pied à base circulaire n'offre rien de remarquable, sauf quelques dessins au trait. Il porte une partie cylindrique formée par deux galeries à jour et par un anneau circulaire plein où brillent enchâssés des cabochons qu'entourent des filigranes. Le couvercle, mobile autour d'une charnière, est également terminé par une partie cylindrique, d'un diamètre moindre que la première et qu'amortit un toit conique orné de cabochons et de filigranes. Les galeries, formées d'arcs en plein cintre, reposant sur des colonnettes, la forme du filagrane, la manière dont sont enchâssés les cabochons, tout démontre la première moitié du treizième siècle, si ce n'est la fin du douzième. » A ces lignes de M. Deschamps de Pas, nous nous contenterons d'ajouter que cet objet est d'un fini très remarquable et qu'il doit certainement remonter au douzième siècle. Un monument plus important en lui-même et plus curieux à cause de la rareté des objets de cette nature, est la statue en bois de Notre-Dame des Miracles, la Vierge encore aujourd'hui tout particulièrement vénérée à Saint-Omer et dans la région voisine. Le premier sentiment, dit M. Deschamps de Pas, qu'inspire la vue de Notre-Dame des Miracles, est l'admiration. C'est bien là, en effet, la Reine du Ciel, au port noble et majestueux, tempéré par un air de douceur répandu sur tous ses traits. Au point de vue de l'art, c'est une statue remarquable par son exécution : la pose, l'expression, l'agencement des draperies, le fini des plus petits détails, tout dénote un ciseau habile et exercé. Assise sur un trône recouvert d'un coussin brodé, Notre-Dame des Miracles porte une robe, fermée, à la naissance du col, par une riche agrafe. Une ceinture ornée de cabochons serre la taille. Les cheveux retombent en ondulant sur le bord du manteau légèrement posé sur les épaules. Des mutilations faites lorsque la statue a été habillée ont privé la tête de sa couronne, dont il ne reste qu'un rudiment. De la main gauche, la Vierge soutient l'Enfant-Jesus assis sur ses genoux et revêtu d'une robe et d'un manteau. Tout le groupe est

peint et doré. Le manteau de la Vierge, doublé d'hermine, a un collet noir. La ceinture et le manteau de l'Enfant-Jésus sont doublés de rouge. Les pieds de la Vierge, chaussés, comme le demandent les règles de l'iconographie, portent des souliers pointus, noirs et rayés de galons d'or. La moulure où pose la tablette du siége est peinte en rouge ; tout le reste est doré, à l'exception des figures, de la main de la Vierge et du pied nu de l'Enfant. L'agrafe de la robe et la broderie du coussin sont peints sur or. Les parois verticales du siége sont formées, recherche remarquable, de grandes plaques de verre bleu. Cette sculpture semble dater du milieu du treizième siècle. Elle a 1 mètre 10 de hauteur; la Vierge aurait au moins deux mètres si elle était debout (1).

M DE MONTALEMBERT a dénoncé à l'indignation du monde artistique les actes de vandalisme accomplis à Saint-Omer dans l'antique abbaye de Saint-Bertin : « C'est là, dit-il, qu'on a vu la brutalité municipale poussée assez loin pour démolir, sous prétexte de *donner du travail aux ouvriers*, les plus belles ruines de l'Europe centrale, celles de l'abbaye de Saint-Bertin, et marquer ainsi d'un ineffaçable déshonneur les annales de cette cité. » Mais s'il ne reste, de l'édifice qui faisait la gloire de Saint-Omer, que la majestueuse tour du quinzième siècle, si la plupart des chartes originales et les comptes antérieurs à 1401 ont aussi été livrés à la destruction, du moins il est possible, grâce au cartulaire de Folcuin et à la chronique d'Ypérius, de suivre, de siècle en siècle, l'histoire de l'art, dans ce puissant monastère du nord de la France.

L'abbaye de Saint-Bertin renfermait un certain nombre de tombeaux, que les comtes de Flandres s'y étaient fait ériger. Le plus ancien et le plus curieux était celui de Guillaume, fils du comte Robert, mort en 1109, à l'âge de 14 ans, qui était recouvert, comme le monument de l'évêque Frumauld d'Arras, d'une mosaïque. Cette mosaïque, dont il existe

(1) Cette description est empruntée au travail publié par M. Deschamps de Pas, dans le tome XVIII des *Annales archéologiques*, p. 257.

d'importants fragments au musée de Saint-Omer, était placée devant le maître-autel; elle était composée de petits cubes de pierre de diverses couleurs. Tout autour, régnait une bordure contenant les douze signes du zodiaque, dont quelques-uns, l'Écrevisse, la Balance, le Scorpion, le Capricorne, le Verseau, les Poissons et le Bélier sont encore visibles; au centre était disposée une croix à quatre branches égales posées en sautoir; entre les branches de cette croix, à droite, à gauche et au bas se voyaient trois médaillons circulaires, offrant l'un David jouant de la harpe avec un lévite qui ouvre le livre sacré, l'autre un personnage, près duquel on lit le mot REX, la tête ceinte d'une couronne et portant un sceptre, sans doute encore le Roi-Prophète. En haut, dans un dessin rectangulaire, large de 78 centimètres, apparaissait le jeune prince, couché sur le dos et recouvert d'un vêtement d'homme de guerre; la tête, qui est conservée, est posée sur un coussin et recouverte d'une coiffure qui la serre; elle se détache sur un fond rouge. De l'inscription qui formait bordure, on ne lit plus que les mots : ANN. DNI M° C° VIII, IND. IIII, K...... COMITISSE. Mais on a retrouvé près de la mosaïque une plaque de plomb, conservée aussi au musée, sur laquelle on lit : ANNO DOMINICÆ INCARNATIONIS M° C° VIII OBIIT GUILELMUS, FILIUS ROBERTI ET CLEMENTIE COMITISSE, ANNO XIIII, IIII FEBRUARII. Ce qui reste de cette mosaïque permet d'apprécier le caractère tout à la fois barbare et élevé du monument; il offre, malgré sa rudesse, une sorte de grandeur. En le comparant aux manuscrits exécutés vers la même date à Saint-Bertin et dans le nord de la France, on ne peut douter que ce ne soit l'œuvre d'un artiste de cette contrée (1).

Au nombre des tombeaux nous mentionnerons encore celui de Guillaume Cliton, comte de Flandre, mort en 1127, qui montrait le comte, armé de toutes pièces, la visière fermée, tenant d'une main son épée et de l'autre son

(1) On lit dans la chronique de Saint-Bertin par Ypérius : Eodem anno, idest anno MCIX, Willelmus, filius comitis Flandrie Roberti, apud Ariam moritur, et inde ad hoc monasterium (sancti Bertini) delatus et sepultus est ante locum ubi tunc erat majus altare; cujus sepultura artificiose composita ex lapidibus minutissimis diversorum colorum, opere musiaco, quasi depicta foret, armato milite fuit decorata. » — Une description de cette mosaïque a paru dans les *Annales archéologiques*, t. X, p. 358 (M. Deschamps de Pas), et dans le *Congrès archéologique de France*, session de 1880, p. 247.

bouclier, avec deux anges soulevant les pieds; au-dessus s'ouvrait une arcade romane. Le manuscrit de Succa, auquel nous empruntons la description de ce tombeau, offre le dessin de plusieurs autres œuvres d'art qui se trouvaient à Saint-Bertin au commencement du dix-septième siècle : la sépulture en pierre d'Eustache de Morcamp et de sa femme Pierronne de Walloncappelle; une très ancienne verrière où se trouvaient un donateur et une donatrice avec leurs sept enfants; un très beau portrait de Philippe d'Alsace, donnant le bois de Gavre à l'abbaye, d'après une tapisserie; un magnifique dessin au trait représentant une femme; la figure agenouillée de Robert I, comte d'Artois; et un nombre considérable de personnages, de bustes et de têtes, sans inscriptions, qui ont été relevées en 1602 sur les tombeaux, les peintures et les verrières de l'église de l'abbaye.

Les annales de ce monastère révèlent aussi plusieurs faits qui concernent l'histoire de l'art. Un incendie détruisit presque complètement Saint-Bertin vers la fin du onzième siècle : l'abbé Jean d'Ypres (1081-1095) fit reconstruire le réfectoire ainsi que les cloîtres qui furent décorés d'un merveilleux ouvrage de sculpture. Il fit en outre exécuter deux statues en bois qui furent placées au pied de la grande Croix et les décora d'or, d'argent et de pierres précieuses très bien travaillées. C'est à lui qu'on doit la fondation de la chapelle de la sainte Vierge, ornée de peintures et dans un enfoncement de laquelle fut sculpté le sépulcre de Notre-Seigneur avec divers personnages. Ces travaux furent complétés par l'abbé Lambert (1095-1123), à qui l'abbaye devait presque toutes ses cloches, une croix d'or et une chasuble artistement ouvragées avec divers ornements sacerdotaux, des candélabres, des textes des Livres saints recouverts d'or, d'argent et de pierres précieuses, une table d'autel en or, deux autres tables d'autel en argent et un ciborium ciselé par un habile orfèvre. Ces derniers objets disparurent, lorsque l'abbé Léon (1138-1163) se vit forcé de payer les dettes qu'il avait contractées, afin de pouvoir partir pour la croisade. « Heureusement, dit M. Guérard, cet abbé rapporta de son voyage des étoffes précieuses et des ornements d'église d'une valeur au moins égale à la somme qu'il avait empruntée. » Sous l'abbé Simon (1176-1186), l'abbaye s'enrichit d'un groupe représentant le Crucifiement avec la sainte Vierge, saint Jean et divers personnages,

important travail de sculpture et de peinture, qui fut attaché à la voûte et suspendu dans la nef principale en avant du maître-autel, comme cela se voit encore maintenant dans plusieurs églises de Belgique; le ciborium de l'autel, précédemment dépouillé de ses ornements d'or et d'argent, fut réparé et décoré de statues. C'est aussi l'abbé Simon qui fit opérer la translation des reliques de saint Bertin dans une nouvelle châsse en or et en argent, celles des Onze mille Vierges, d'une partie du corps de saint Omer et de plusieurs autres saints dans une fierte d'argent, de cuivre et de cristal ou en des reliquaires d'ivoire, et un doigt et des cheveux de sainte Marie dans une autre châsse richement ornée, sur laquelle se lisaient les vers suivants :

> Clauditur hoc opere, quod gemmis fulget et ere,
> Ad decus ecclesie, sancte digitale Marie.

L'abbé Jacques (1230-1238) fit transférer les reliques de saint Bertin dans la châsse, conservée jusqu'à la Révolution, dont un dessin récemment retrouvé permet d'apprécier la valeur artistique. L'abbé Gilbert (1246-1264), qui est appelé par le chroniqueur *magnus edificator*, le grand constructeur, éleva un réfectoire, cité comme le plus beau du royaume de France : *Quo pulchrius non habetur in toto regno*; sur la porte se trouvait une admirable peinture représentant le Sauveur, avec les vers suivants en lettres d'or :

> Inclyta majestas, cunctis veneranda potestas,
> Intus prandentes benedic, benedicque bibentes,
> A quibus in Sithiu, sis veneranda diu.

Il commença une église nouvelle, tellement vaste et riche, que ses successeurs ne purent l'achever; savant alchimiste, il fondait lui-même l'or et l'argent, et il fit don de quatre riches candélabres et de feuilles d'argent ciselées représentant des sujets, où se voyaient des anges, et recouvrant le texte des saints Évangiles; sur l'un des candélabres se trouvait une inscription dont voici les deux premiers vers :

> Me manus abbatis varia sic compsit icone,
> Depellens tenebras fidei candore fugatas.

L'abbaye dut à Henri de Coudescure (1311-1334), outre d'importantes constructions, sa vaisselle d'argent, un ostensoir-monstrance d'un grand prix, une crosse provenant de l'évêque d'Arras et une chape avec broderies en relief représentant la vie de saint Silvestre (1).

De nombreux et importants travaux et surtout de précieux objets d'orfèvrerie ont donc été exécutés pour l'abbaye de Saint-Omer. Il est possible de donner une idée de la richesse et de la splendeur de ces objets, en décrivant le Pied de croix de Saint-Bertin et la Croix de Clairmarais.

DANS son travail d'ensemble sur les *Bronzes et l'orfèvrerie du Moyen-âge*, M. Didron affirme que le Pied de croix de Saint-Bertin est comparable dans son genre au candélabre de Milan et à la couronne ardente de Hildesheim, et qu'il n'existe pas au monde de plus beau support de croix (2). Nous croyons que cet éloge ne paraîtra pas exagéré à ceux qui voudront bien suivre la description détaillée que nous allons faire de ce précieux objet. La base hémisphérique sur laquelle s'appuie le pied même de la croix est supportée par les quatre évangélistes; leurs symboles, qui se trouvent aux angles formés par la jonction du soubassement arrondi et du pied en lui-même, présentent dans un cartouche le nom du saint qu'ils figurent; saint Matthieu et saint Jean, lèvent la tête pour écouter les inspirations que leur envoient l'ange et l'aigle penchés de leur côté; saint Marc médite et saint Luc écrit, près du bœuf et du lion qui regardent vers le ciel. Les inspirations tracées sur les livres de trois des évangélistes sont les paroles rappelant la mort du Rédempteur : « CLAMANS VOCE MAGNA EMISIT SPIRITUM; HEC DICENS EXSPIRAVIT; IN MANUS TUAS... Sur la partie sphérique sont représentés quatre sujets de

(1) Ce qui concerne les quatre derniers abbés provient en partie de l'ouvrage de M. De la Plane ayant pour titre les *Abbés de Saint-Bertin;* M. De la Plane a donné ces indications d'après la chronique d'Ypérius.

(2) *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 86. Dans la description du *Pied de croix de Saint-Bertin* et de la *Croix de Clairmarais*, nous avons mis à profit les excellents travaux publiés par M. Deschamps de Pas dans les tomes XVIII et XIV des mêmes *Annales archéologiques.*

l'Ancien-Testament, figuratifs du sacrifice de la Croix : Jacob, les bras étendus en forme de croix, bénissant les fils de Joseph et substituant le plus jeune à l'aîné comme l'Église a été substituée à la Synagogue; l'immolation de l'Agneau lors de la Pâque accomplie en Égypte avec un personnage marquant sur le devant des maisons le T (*Tau* symbole de la croix); le rocher que Moïse frappe de son bâton, d'où coulent les eaux comme le sang coula du côté du Sauveur; enfin le serpent d'airain sur le sommet d'une colonne, quatrième symbole de la Rédemption. Ces sujets sont représentés avec de nombreux détails empruntés au texte sacré; partout, selon l'usage ancien, se voient au-dessous des personnages leur nom et même l'indication de l'ensemble des objets, tels que DESERTUM, PETRA, SERPENS EREI. Au-dessus de la base hémisphérique s'élève un pilier carré qui était le support même de la croix; quatre sujets sont émaillés sur chacune des faces de ce pilier : Isaac portant sur ses épaules le bois du sacrifice; Caleb et Josué avec la grappe de raisin de la terre promise, symbole du sang divin; l'élection comme sacrificateurs des fils de la tribu de Lévi qu'un personnage marque du T ou de la croix; et enfin la veuve de Sarepta montrant à Élie, qui lui demande à manger, deux morceaux de bois placés en croix, dont elle va se servir pour lui préparer son repas. Quelques mots, au sujet de cette dernière scène, donneront une idée de la manière dont l'artiste a rendu l'ensemble des sujets que nous venons d'énumérer : Élie, désigné par le mot ELIAS écrit à son côté, est debout et indique une banderole sur laquelle se trouvent les mots suivants empruntés au récit biblique : AFFER MICHI BUCELLAM PANIS. A ses pieds, la veuve de Sarepta, courbée et la tête tournée vers lui, tient deux morceaux de bois, à côté desquels sont tracés ces mots : DUO LIGNA. Les deux personnages sont nimbés, Élie en bleu pâle, et la veuve de Sarepta en noir. Le chapiteau, qui s'élève au-dessus du pilier, montre entre des fleurs et des fruits les quatre éléments : la Terre, symbolisée par une femme ayant une bêche à la main; la Mer, sous la forme d'un vieillard qui tient un poisson; l'Air, qui indique du doigt les régions éthérées et le Feu qui tient entre ses bras une salamandre; c'est le monde entier s'étonnant de la mort du Tout-Puissant et racheté par son sang divin. Une unité et une élévation remarquables de pensée ont inspiré la conception

de cet admirable support, au-dessus duquel s'élevait la croix. Comme exécution, les émaux champlevés révèlent un artiste du plus grand talent : « Les personnages, sur champ de cuivre doré, dit M. de Linas sont esquissés par des traits épargnés dans le métal; leurs carnations seules sont réservées et niellées. Les couleurs, nuancées avec un art merveilleux, sont : le bleu foncé, le bleu lapis, un bleu turquoise admirable, le bleu clair, le blanc grisâtre pour les lumières, le jaune, le vert pomme, le vert foncé, le rouge purpurin, le rouge foncé, le brun violacé, plus un granit mélangé de tous les tons ci-dessus. La colerette du pied, ciselée à jour, offre des bouquets de feuilles contournées en accolade, amortis par une pomme de pin, motif très commun sur les miniatures et l'orfèvrerie de l'Allemagne (1). » Cette œuvre paraît être du milieu du douzième siècle. Elle serait de la fin même de ce siècle, si elle était indiquée, comme semblent assez portés à le croire M. Deschamps de Pas et M. de Linas, par le texte dans lequel il est question d'une croix que fit faire l'abbé Simon II (1176-1186); mais cette supposition n'est pas admissible lorsqu'on étudie avec soin ce texte où il est question d'une croix de bois, *crucem ligneam*, qui est décorée à l'aide de la peinture et de la sculpture, *arte sculptoris et pictoris*. Un texte qui s'applique exactement au Pied de croix de Saint-Bertin est celui de la description que Suger lui-même a laissée d'une croix qu'il avait fait exécuter. Le pied est orné des quatre évangélistes: la colonne qui sert de support est émaillée d'un très habile ouvrage; des faits allégoriques de l'ancienne Loi servent de preuve à l'histoire du Christ; sur le chapiteau supérieur, des personnages s'étonnent de la mort du Seigneur. Cette description du pied de croix que fit fabriquer Suger s'applique parfaitement bien à celui de Saint-Bertin; il nous semble que, si ce dernier n'est pas celui-là même que fit émailler Suger, il lui est exactement semblable et qu'il a dû sortir, ainsi que la croix de Liessies dont nous avons parlé plus haut, de la même main. Or, comme Suger rapporte que l'œuvre dont il parle a été faite par des orfèvres Lotharingiens, qui purent à peine l'achever, en travaillant parfois au nombre de sept, parfois au nombre

(1) M. de Linas, article publié dans le *Beffroi*.

de cinq, durant deux ans, nous aurions ainsi une donnée précise sur l'origine de ce chef-d'œuvre et sur sa date : c'est vers 1148 et par des orfèvres émailleurs de l'école Lotharingienne qu'il aurait été exécuté. Le caractère un peu rude qu'on y retrouve s'expliquerait parfaitement par les rapports que les empereurs d'Allemagne, et en conséquence les émailleurs Lotharingiens, avaient avec Constantinople, et par l'influence que durent exercer les précieux reliquaires byzantins rapportés à la suite des croisades.

La croix de l'abbaye de Clairmarais, faite au treizième siècle pour renfermer la relique de la Vraie Croix donnée à cette abbaye par le comte Thierri d'Alsace, est aussi une œuvre d'une importance capitale. C'est une croix à double traverse offrant, sur son avers, trois morceaux de la Vraie Croix, qu'entourent des rinceaux formés de filigranes, de ciselures et de pierreries du travail tout à la fois le plus délicat et le plus splendide : c'est à peine si on rencontre un objet plus riche et plus fin parmi les merveilles d'orfèvrerie que nous a léguées la fin du treizième siècle. Le revers est recouvert de dessins en nielle du plus haut intérêt. Au centre de la première traverse, se voit un médaillon ovale, représentant le Christ assis, qui bénit de la main droite à la manière latine; la tête est entourée d'un nimbe à six rayons; la figure et le siège sont dorés et se détachent sur un fond noir; autour on lit : ✠ EGO SVM A Ω, PRINCIPIUM ET FINIS. Au-dessus de ce médaillon, à la seconde traverse, le Christ en croix, avec la tête entourée d'un nimbe semblable au précédent, et la figure dorée ressortant aussi sur un fond noir. Sous ses pieds, dans un médaillon, un personnage nimbé qui sort du tombeau : c'est, comme on le voit aussi sur la curieuse croix d'Oisy-le-Verger, Adam racheté avec le genre humain tout entier que sa faute avait perdu. Aux deux extrémités de la traverse inférieure sont tracées, dans un médaillon, autour de la Vierge, deux inscriptions : ✠ Sancta Maria et ✠ Ave, Maria, gracia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et bened... : autour de saint Jean, aussi deux inscriptions : ✠ Johannes apostolus et le distique

DISCIPULUM SIGNAT SPECIES AQUILINA PUDICUM
VOX CUJUS NUBES TRANSIT AD ASTRA NOTA. (1)

Dans le haut et le bas de la croix et aux extrémités de la première traverse se trouvent d'autres médaillons présentant, toujours en nielle, les quatre évangélistes qui écrivent; les pupitres sur lesquels s'appuient leurs livres sont exactement semblables à ceux du Pied de croix de Saint-Bertin. On lit autour de chacun d'eux, outre leur nom, les inscriptions suivantes :

✠ MATHEO SPECIES HUMANA DATUR, QUIA SCRIPTO
INDICAT E TITULO QUID DEUS EGIT HOMO;

✠ EFFIGIAT MARCUM LEO, CUJUS LITTERA CLAMAT
QUANTA SURREXIT VI TUA, CHRISTE, CARO;

✠ OS VITULI LUCAM DECLARAT QUI SPECIALEM
MATERIAM SUMPSIT DE CRUCE, CHRISTE, TUA;

✠ JOHANNES, APOSTOLUS ET EVANGELISTA
VIRGO, DEI ELECTUS.

M. Deschamps de Pas, dans les pages si curieuses qu'il a consacrées a cette œuvre d'art, se demande, d'après des indications que lui avait données le savant P. Martin, si l'auteur de la croix de Clairmarais, et aussi de celle d'Oisy-le-Verger, ne serait pas Hugo, moine de l'abbaye d'Oignies, le grand artiste qui a ciselé la croix et d'autres précieux objets du trésor des Sœurs de Notre-Dame de Namur, dont l'un porte la date de 1228. M. Didron a fait observer très justement que les travaux du moine Hugo ont un caractère roman très marqué, tandis que l'ensemble de la croix de Clairmarais, surtout dans certains détails tels que les draperies, les évangélistes, la Vierge et saint Jean, se ressent complètement de l'art ogival. Il semble qu'elle doit dater de la seconde moitié du treizième siècle plutôt que de la première (2). Un examen attentif de cette croix et du

(1) Ainsi que le fait remarquer M. Deschamps de Pas, l'artiste a substitué, par erreur, l'inscription qui devait être auprès de saint Jean représenté comme évangéliste, à celle qui devait être auprès de saint Jean représenté au pied de la croix, et réciproquement.

(2) M. Labarte, dans les pages qu'il a consacrées à l'étude de cette croix, dit qu'elle dénote un travail oriental et que les belles gravures niellées qui décorent la face postérieure sont un travail d'artistes de l'école *rhénane* de la fin du douzième siècle.

trésor des Sœurs de Notre-Dame nous a fait partager l'opinion émise par M. Didron.

L'ABBAYE de Saint-Bertin avait continué, après les croisades, à posséder une riche bibliothèque et des livres enluminés.

Le douzième siècle offre le nom du moine Alexandre qui a décoré la *Cité de Dieu* de saint Augustin (1) de grandes majuscules en rouge, noir et or avec fleurons et enroulements rouges, verts et blancs sur fond bleu, et d'initiales dans lesquelles sont représentés divers personnages, le Christ, la Vierge, saint Augustin et les hérétiques; Hélie, autre moine de Saint-Bertin, écrivit sous l'abbé Léon (1138-1163), les Canons, grand in-folio sur vélin à majuscules rouges, vertes et pourpre et a grandes initiales offrant des fleurons, des enroulements ou des personnages en couleurs rouge et pourpre rehaussées d'or (2). Un autre manuscrit anonyme de la même abbaye représente la mort de l'abbé Lambert comme celle du moine Baudouin, dans un manuscrit d'Anchin : Lambert est étendu sur une dalle; deux anges emportent son âme représentée sous la forme d'un petit enfant et l'offrent au Christ qui tient une banderole sur laquelle on lit :

Pro bene gestorum meritis, Lamberte, tuorum
Sit decus in cœlis semper tibi, serve fidelis,

A côté, en des médaillons, la sainte Vierge et saint Bertin, les protecteurs de Lambert, et les figures symboliques de ses vertus, la Charité et la Constance, comme le rappellent quatre autres vers latins.

Le manuscrit qui peut le plus facilement donner une idée de l'élévation que l'art avait atteint, à Saint-Omer au douzième siècle, est le *Liber floridus* du chanoine Lambert, aujourd'hui conservé à la bibliothèque de

(1) Bibliothèque de Boulogne, n° 53

(2) Id., n° 115.

Gand, (N° 197). Ce livre présente vingt-quatre miniatures et un grand nombre de dessins moins importants. Le premier feuillet est consacré à l'apôtre des Morins, saint Omer, assis sur une sorte d'arc-en-ciel tenant la crosse de la main gauche et bénissant de la main droite ; sa tête au front élevé, aux traits agréables et réguliers, est entourée par des cheveux et une barbe d'un gris très doux. Dans les autres miniatures nous trouvons un moine écrivant sous les arcades d'un cloître byzantin, dont le dessin et la pose ont du mérite, un énorme lion, dont la tête et les proportions sont remarquables et un Antechrist au visage très expressif, assis sur la queue du dragon Léviathan et portant pour sceptre une lame brûlante ; l'empereur Auguste, avec sa tunique verte et son manteau dessiné à l'encre rose, avec sa barbe légère et ses cheveux bruns, avec ses traits imposants et sérieux, dénote un talent véritable. Il en est de même de Charles-le-Chauve, qui, siégeant sur un trône d'une étrange architecture, revêtu d'une tunique et d'un manteau et portant une couronne de pierres précieuses et un sceptre terminé par une rose, montre une tête noble et pensive. Ce manuscrit, de beaucoup supérieur au point de vue de l'art à ceux dont nous venons de parler, accuse diverses influences ; le caractère barbare se retrouve dans la symétrie exagérée des plis des vêtements, dans la longueur des jambes, des bras et des doigts et dans les détails de l'architecture ; l'idée de peindre des animaux et des plantes, et de représenter l'homme dévorant un griffon, le diable sur Béhemoth et les monstres étranges qui tournent la tête et se mordent la queue, doit être attribuée aux tendances des populations de la Flandre et des Anglo-Saxons ; enfin la suavité sérieuse de l'expression et la dignité douce et parfois mélancolique des visages sont des résultats de l'action exercée par le christianisme.

Au sujet du treizième et du quatorzième siècle, époque dont il reste un grand nombre de beaux manuscrits, nous ne donnerons que quelques indications sommaires ; l'abbé de Saint-Bertin, Eustache Gommer (1294-1297), d'une ancienne famille bourgeoise de Lille, fit exécuter le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, magnifique volume dont chaque titre présente une grande majuscule historiée en couleur, sur fond d'or, avec filets, figures grotesques, animaux et personnages d'une exécution très fine, et en outre les

Chroniques du même Vincent de Beauvais (1). Henri de Coudescure (1311-1334) enrichit aussi la bibliothèque de Saint-Bertin de riches manuscrits. Gilbert de Sainte-Aldegonde, fils du fondateur de la Chartreuse du Val-de-Sainte-Aldegonde, fit don à ce couvent en 1323 de deux Psautiers, dont l'un est encore aujourd'hui conservé à la bibliothèque de Saint-Omer (2) : le premier feuillet après le calendrier montre une miniature sur fond d'or bruni ; sous un portique ogival, la Vierge assise tient l'Enfant Jésus debout sur ses genoux, et à ses pieds prie Gilbert de Sainte-Aldegonde, vêtu d'une robe bleue fourrée d'hermine et coiffé d'un chapeau orné de la même fourrure. Le texte renferme en outre de grandes majuscules, au nombre de neuf, dont le champ est occupé par des sujets sur fond d'or représentant le Baptême de Notre-Seigneur, la Tentation dans le désert, la Madeleine aux pieds du Maître, le Christ prêchant et lavant les pieds à ses disciples, Saisi au jardin des Olives, Flagellé, Portant sa croix, Ressuscitant ; ces dernières miniatures sont d'une exécution moins délicate que la première, œuvre très-remarquable.

AVANT de mettre fin à ces lignes concernant l'art de la miniature à Saint-Omer, il nous reste à faire connaître un manuscrit, conservé à la Bibliothèque nationale sous le n° 6741 fonds latin. Ce

(1) Sur le n° 112 des manuscrits de la bibliothèque de Saint-Omer, nous trouvons une mention du XIII[e] siècle (environ 1272), qui nous apprend que Guillaume, moine d'Andres, a écrit, enluminé et relié un manuscrit, qu'il offre à saint Léonard, patron de l'abbaye, avec l'espoir d'être lui-même un jour inscrit dans le livre de la vie éternelle.

(2) Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Saint-Omer, n° 270. On lit à la suite d'une invocation à la Vierge, la mention suivante : « Gillebert de Sainte-Audegonde, sires de......, et doyens de Saint Omer, fieus de noble homme, Jehan de Sainte-Audegonde, qui fonda la maison des Charterous du Val de Sainte-Audegonde d'encosté Saint-Omer, donna à l'église des Charterous dou Val Sainte-Audegonde deus sautiers, l'un d'un costés pour saumier, l'autre d'autre costé pour saumier, par itel condicion ke on ne le puit jamais aliener ou mettre a autre usage, et se on chantast en l'autre nouvele église, par icele condicion i doivent i estre mis li do sautier ; et chou eurent en convent li prieus et li convens de le maison des Charterous ou Val de Sainte-Audegonde. Et pour che et pour autres bien fais, sont il tenut de prier pour son peire, pour se meire, fondeurs de ledite maison de Charterous, et pour tous leurs predecesseurs et pour tous leurs successeurs, tant que li siecle dura. Che fu fait l'an de grace mil trois chens vint et trois, lendemain jour sainte Catheline. »

manuscrit contient plusieurs traités relatifs à la peinture parmi lesquels se trouve le célèbre Livre de Théophile publié par M. de l'Escalopier; il présente sous le n° 6 un traité qui a pour titre : « Liber magistri Petri de Sancto Audomaro de coloribus faciendis; » sous le n° 8 un autre traité : « De coloribus ad pingendum capitula, scripta et notata a Johanne Archerio sive Algerio, anno Domini 1398, ut accepit a Jacobo Cona flamigo pictore commorante tunc Parisius; » et enfin sous le n° 9 un opuscule intitulé : « Capitula de coloribus ad illuminandum libros, ab eodem Argerio sive Algerio et scripta et notata anno 1398, ut accepit ab Antonio de Compendio, illuminatore librorum in Parisius, et a magistro Alberto Perzello, perfectissimo in omnibus modis scribendi, Mediolani scholas tenente. » Il est intéressant de retrouver, dans ce livre, le nom d'un peintre flamand du quatorzième siècle, Jacques Coene, nom qui se retrouve au siècle suivant sur la liste des peintres de Gand, et surtout de voir un Pierre de Saint-Omer écrire, sur la manière de composer les couleurs, un traité renfermant des recettes d'autant plus curieuses que l'auteur indique quelles sont les modifications à employer selon qu'on veut peindre sur un mur, sur le carton, sur le parchemin, sur le bois, sur le marbre. M. Deschamps de Pas qui a donné une analyse très complète du traité de Pierre de Saint-Omer(1), rappelle que le n° 8484 de la Bibliothèque nationale, renferme la mention suivante : « In codice 658 S. Germani de Pratis, hi versus tribuuntur Petro Pictori, canonico S. Audomari. » Ce Pierre le peintre, chanoine de Saint-Omer, qui semble avoir vécu au treizième siècle, ne serait-il pas le même personnage que Pierre de Saint-Omer l'auteur du traité sur la préparation des couleurs? On peut se le demander avec M. Deschamps de Pas. Ce qui est certain, c'est qu'il est important, pour l'histoire de l'art à Saint-Omer, de signaler l'existence d'un traité offrant les recettes qu'employaient les peintres et les miniaturistes du moyen-âge, écrit par un auteur qui est probablement originaire de cette ville : la publication de ce traité et de tous ceux que renferme le manuscrit a été un véritable service rendu à l'histoire de l'art.

(1) Mémoire de la *Société des Antiquaires de la Morinie*, t. IX.

Bien que l'abbaye d'Andres soit en dehors de la région dans laquelle nous avons circonscrit nos recherches, nous appellerons l'attention sur un passage de la chronique de cette abbaye, où il est dit qu'en 1158 l'abbé Grégoire avait tellement à cœur d'enseigner à ses religieux le travail de l'orfèvrerie qu'il négligeait de les former à la vie spirituelle, qu'en 1161 Pierre, son successeur, non content de conduire à bonne fin l'œuvre de la châsse de sainte Rictrude, pour laquelle il avait engagé d'habiles ouvriers, s'occupa lui-même de la reconstruction de l'abbaye, et que, relevant sa robe de religieux, il mesurait et remuait les pierres avec les architectes et les sculpteurs chargés du travail.

L'antique ville de Térouane, détruite plus tard par Charles-Quint, devait être, non moins que la ville de Saint-Omer, sa voisine et sa rivale, le centre d'un assez grand mouvement artistique, puisqu'elle était le siège d'un évêché. Ses archives ont disparu avec ses édifices : nous avons seulement retrouvé deux inventaires des reliques que possédait le trésor de sa cathédrale en 1283 et en 1286. On y remarque, entre autres objets précieux, une statue de sainte Marguerite tenant dans un vase une phalange d'un doigt, une statue de saint Michel portant des cheveux de la Vierge, un tableau d'argent où se trouvait un fragment de la Vraie Croix, un bras de saint Bertin, un bras de saint Maximin, une corne d'ivoire pleine de reliques, trois grandes croix d'or décorées de pierres précieuses, deux pieds de croix, un vase de cristal couvert d'argent, un vase d'ivoire de forme ronde renfermant un os de saint Humfride, sept calices avec leurs patènes, un autre calice en or, un encensoir, deux burettes d'argent et sept anneaux d'évêques.

De l'abbaye de Bergues-Saint-Winoc, qui était, comme l'abbaye de Saint-Bertin, du diocèse de Térouane, il ne reste point d'archives. Mais un intelligent et actif travailleur, ravi trop tôt à la science, le P. Alexandre Pruvost, a reconstitué, à l'aide d'un cartulaire et de documents épars, l'histoire complète de ce monastère. Outre les mentions que nous avons déjà citées, nous avons trouvé, dans son travail, quelques autres indications qui méritent d'être consignées. Dans une charte d'environ 1154, Guillaume d'Ypres, prince de la famille des comtes de Flandre, rappelle qu'il a accordé à l'abbaye

de Saint-Winoc une bienveillance toute spéciale, comme le témoignent les toitures qu'il a recouvertes de plomb, les murs qu'il a construits, le cimetière et le verger qu'il a plantés d'arbres et les trois précieux devants d'autel, les courtines, les bassins d'argent, le calice d'or, le merveilleux encensoir d'argent dont il a fait don à cette église. En 1221, Adon, évêque de Térouane, vient lui-même au monastère de Bergues pour présider à la translation des reliques de saint Oswald et de sainte Ydaberge, qui sont renfermées dans une châsse d'or et d'argent. Au quatorzième siècle, il est question en 1330 de deux graduels que fit écrire l'abbé Jacques, et qui portent l'attention sur les manuscrits de cette abbaye, dont il reste encore aujourd'hui quelques curieux volumes dans la bibliothèque communale de Bergues; en 1357, l'abbé Simon Moor fait poser des vitraux dans le chœur et les nefs latérales de l'église, où son souvenir était encore rappelé au dix-septième siècle par les trois têtes de Maures qu'il portait comme armoiries. Le 8 septembre 1383, la ville de Bergues, qui s'était efforcée, avec les Gantois soutenus par une armée anglaise, de prendre une revanche de la défaite de Roosebeke, se vit abandonnée par sa garnison et livrée aux aventuriers Français, Normands et Bretons des troupes du roi de France Charles VI et du comte de Flandre Louis de Male. Sans vouloir entendre parler de capitulation, ces bandes prirent la ville d'assaut et la saccagèrent. L'abbaye de Saint-Winoc, qu'on savait être riche, fut envahie. Le trésor avait été caché, au bout du dortoir, derrière un mur de pierre; un moine, français de naissance, révéla à ses compatriotes l'endroit où il se trouvait. Le roi Charles VI fit transporter à Arras les splendides châsses de saint Winoc, de saint Oswald, de sainte Liévine et de sainte Ydaberge; quand on les rendit, elles étaient dépouillées de tous leurs ornements d'or et d'argent. Deux pupitres d'airain d'un admirable travail, l'un représentant les évangélistes pour le chant de l'évangile, l'autre en forme de griffon pour le chant de l'épître, furent enlevés par Jean, duc de Berry, prince qui recherchait les objets d'art; plus tard, il remit à l'abbaye, en compensation, une somme de deux cents francs. Plusieurs manuscrits et vases d'argent avaient aussi disparu : les religieux vendirent un calice d'or massif dont le prix servit à racheter un certain

nombre de livres, beaucoup de vases sacrés et la crosse de saint Winoc qui avait été transportée à Paris. L'église du monastère semble n'avoir pas tardé à réparer ces désastres, puisque nous voyons en 1384 l'abbé Jacques Pinchenier faire couvrir de peintures portant ses armoiries la chapelle saint Martin, ancienne chapelle Sainte-Catherine, dans laquelle on lui érigea un magnifique mausolée.

Le seul objet d'art ancien qui reste de l'abbaye de Saint-Winoc, est un manuscrit du douzième siècle, contenant les vies de saint Winoc, de saint Oswald et de sainte Liévine dont l'auteur est Druon (Drogo), moine de l'abbaye de Bergues qui écrivait en 1058 et mourut avant l'an 1098. D'après l'écriture, ce manuscrit date de la seconde moitié du douzième ou du commencement du treizième siècle. En tête de chaque chapitre, on trouve une initiale dessinée avec beaucoup de finesse. Des sept grandes miniatures, trois représentent au simple trait les saints dont le manuscrit renferme la vie, et trois autres les offrent en couleurs, rehaussées d'or et d'argent; la septième montre un scribe, probablement le moine Druon, assis dans un fauteuil, et écrivant de la main droite sur un pupitre, tandis que de la gauche il tient une sorte de brunissoir. Nous croyons devoir faire remarquer que sur ce manuscrit, comme sur ceux de Douai et de plusieurs autres bibliothèques, les dessins à la plume offrent une correction qu'on ne retrouve pas sur ceux qui sont coloriés. Les miniatures rappellent celles de Saint-Bertin; certaines réminiscences de l'antiquité s'y remarquent dans les chapiteaux romans et les *grecques* qui forment motif de décoration sur la miniature représentant saint Winoc. A la fin du prologue le scribe a placé ces deux vers léonins, par lesquels il demande la protection du patron de Bergues pour lui-même et ses lecteurs :

Pro nobis oret sub quo patre Flandria floret,
Ac me scribentem te respiciatque legentem. (1)

(1) Il a été parlé de ce manuscrit par M. Le Glay, *Mémoire sur les Bibliothèques du département du Nord*, Lille (sans millésime), p. 197; dans la *Notice sur les manuscrits de la bibliothèque de Bergues*, par M. Lepreux, Saint-Omer, p. 13; et par le P. Pruvost dans la *Chronique de l'abbaye de Saint-Winoc*, Bruges, 1875; préface, p. XV.

CHAPITRE XVII.

L'ART A LA COUR DES COMTES DE FLANDRE AU XIIIe SIÈCLE.

Les comtes de Flandre au XIIIe siecle. — L'art protégé et développé par les comtesses Jeanne et Marguerite. — Testaments de seigneurs et de dames appartenant à la famille du comte de Flandre. — Acquisition d'objets d'art par le comte Gui. — Vaisselle d'or et d'argent du roi d'Angleterre. — Tombeau de Marguerite d'Alsace à Bruges. — Sépultures monumentales de l'abbaye de Flines. — Sépulture de Roger de Mortagne par le sculpteur Henri de Tournai.

LES COMTES de Flandre avaient pris une part active aux croisades : leur existence, leurs hôtels et leur cour s'étaient ressentis du mouvement que ces guerres et ces voyages avaient imprimé à la civilisation. Filles de cette noble Marie de Champagne, morte de fatigue et d'émotion sur la plage de Saint-Jean d'Acre, les comtesses de Flandre et de Hainaut, Jeanne et Marguerite, avaient, sous l'impulsion de ce mouvement, fondé des monastères, doté les villes d'institutions communales et développé l'industrie, le commerce et la richesse parmi les populations du nord de la France; après avoir défriché leurs bois et leurs marais, ces populations s'occupèrent de fabriquer les étoffes sans rivales, que leurs navires transportèrent dans tous les états de l'Europe. Dès

lors, la Flandre est en relations avec l'Orient où elle lutte et parfois domine, avec la France qui est sa suzeraine, avec l'Angleterre, qui lui fournit des laines, avec l'Espagne où elle exporte ses produits, avec la hanse Teutonique qui trafique de ses draps et avec l'Allemagne qui, par le Rhin, lui ouvre des débouchés vers l'Autriche et vers Venise.

Dans les monastères et dans les grandes cités s'étaient établies des écoles, véritables foyers littéraires : à Tournai, le réaliste Odon l'emportait sur Rainbert qui enseignait le nominalisme à Lille; Gossuin, l'élève d'Azzon, professeur à l'école de Douai, osait entrer en lice à Paris avec le célèbre Abélard, qu'il réduisait au silence après de longues discussions; la philosophie scholastique du treizième siècle compta, parmi ses représentants les plus illustres, Henri de Gand et Alain de Lille, le docteur universel; et Robert de Douai fonda à Paris, en 1250, le célèbre collège auquel son exécuteur testamentaire, Robert de Sorbon, ancien chanoine de Cambrai, laissa son nom, et dont les professeurs et les élèves étaient presque tous, au treizième et au quatorzième siècle, de Douai et du nord de la France.

Les comtes et les nobles de cette contrée étaient loin d'être étrangers aux jouissances intellectuelles et même aux travaux littéraires. C'est à la prière du comte de Flandre, Thierri d'Alsace, que Chrétien de Troyes composa son épopée de *Tristan;* le sujet du second *Lancelot* fut choisi par Marie de Champagne, l'épouse de Baudouin IX; le *Chevalier au Cygne* est l'œuvre de Gandor de Douai; quant au roman du *Renart*, cette curieuse épopée satirique, on sait que l'une de ses parties les plus importantes, *Renart le nouvel*, a pour auteur Jacques Gélée, de Lille. Parmi les ménestrels qui chantaient, en s'accompagnant de la vielle et de la mandore, dans les hautes salles voûtées des châteaux de Sebourg, de Trazegnies et de la Motte-Madame, on trouve les noms des nobles seigneurs Quesne de Béthune et Hugues d'Oisy, et même de Baudouin de Constantinople. En 1277, le comte de Brabant avait à sa cour Adenez, le roi des trouvères, et le comte de Flandre Gillot le ménestrel; le comte de Boulogne avait aussi son poète de même que le comte d'Artois.

Il y avait en outre une littérature pour les bourgeois et le peuple : c'était la légende, ce cycle de traditions qui devait nécessairement se former autour

du dogme et de l'histoire du christianisme. Les catalogues des bibliothèques de manuscrits du nord de la France révèlent l'existence d'un grand nombre de vies de saints aux récits merveilleux et aux visions effrayantes, qui ont sans doute été lues ou contées à nos pères. Lorsque ces ouvrages et le *Livre des merveilles de la nature* de Thomas de Cantimpré, le moine de Cambrai, et plus tard la *Legenda sanctorum aurea* de Jacques de Voragine se furent répandus dans les provinces, il y eut, même en dehors des églises, une littérature et une poésie populaires.

Ce mouvement social, politique et intellectuel dut nécessairement exercer une influence sur l'art. A Cambrai, à Arras et à Saint-Omer, à Tournai, à Bruges et à Gand, s'élevèrent ces magnifiques cathédrales, dont plusieurs existent encore aujourd'hui et sont placées au nombre des chefs-d'œuvre de l'architecture.

Les comtes et les puissants seigneurs rivalisèrent entre eux de magnificence en érigeant, dans les églises et les abbayes, des tombeaux qui rappelaient le souvenir de leurs ancêtres et la gloire de leur famille. Leurs châteaux, jadis sévères et étroits donjons, se transformèrent en vastes palais où l'œil admirait des plafonds à têtes de poutre et de hautes cheminées richement sculptées, des peintures et de riches tapisseries qui décoraient les murailles, et sur les dressoirs une vaisselle d'or et d'argent ornée de pierreries, précieuse surtout par le travail de l'artiste. Ce sont les résultats de ce mouvement que nous allons étudier au treizième et au quatorzième siècle, dans les édifices élevés par les seigneurs et dans les objets d'art mentionnés sur les comptes de leurs dépenses, sur les inventaires de leurs biens après décès et sur un grand nombre d'autres documents.

Les comtes de Flandre s'entouraient d'un grand luxe dans leur vie publique et privée, et montraient surtout leur goût pour la magnificence dans la construction et l'embellissement des églises et des abbayes. Le testament de Fernand, comte de Flandre et de Hainaut, qui date de mars 1231, parle des joyaux que ce prince possédait, sans entrer dans aucun détail : sa femme, la comtesse Jeanne lègue, en septembre 1244, sa vaisselle d'or et d'argent, des

bijoux, des livres et des reliques, avec des sommes considérables à un grand nombre de monastères et d'églises. Ce dernier acte est aussi très laconique; mais une pieuse et intéressante page de l'annaliste François de Guise, narrant la fondation du couvent des Frères-Mineurs de Valenciennes, permet de faire connaître ce que cette princesse faisait pour les couvents au point de vue de l'art. « Or donc, en l'an de Nostre-Seigneur M CC XXV, Jehenne, la contesse de Flandres et de Haynau, envoya le maistre des œuvres de Lisle, avoecques aulcuns aultres maistres carpentiers, en Valenchienes, pour adviser le donjon (château du comte) où l'église, le frotoir, le cloistre, le dortoir et les aultres officines, aulx frères nécessaires, poroient estre assis... Quant la place fut préparée et ordonnée, les ouvriers mesurèrent proportionnellement par cordeaux, l'église, le couvent, le dortoir, le cloistre, le chapitre, le frottoir et l'infirmerie, selon le exigence du lieu et l'humble désir des Frères, ... et puis, au nom du Père, et du Fils et du benoît Saint Esprit, de saint Pierre et de saint Pol, de sainte Crois et de tous les Sains, ils commenchèrent leur œuvre. Or, est assavoir que ou tamps que on préparoit la place, laditte contesse estoit venue en Valenchiennes, et là, visita elle en propre personne les frères qui se tenoient hors des murs... ; et, ainchois qu'elle se partesist de Valenchiennes, elle fist disposer, à l'honneur et révérence de la nouvelle cité de Jherusalem et des XII apostres, desquelz apostres ensuivoient ces frères les vies et les mœurs, XII fondacions; et commanda à jetter, pour la sustentation de la nouvelle église des Frères, XII coulombes et piliers, laquelle chose fut ainsy faicte. Et lendemain, elle vint en propre personne au devandit donjon, avoec une grant multitude de seigneurs et de dames et aussy des plus grans de la communaulté de la ville et une grande congrégation des petis, et là, en très décent appareil, véans tous, de sa propre main, elle mist la première pierre à l'honneur de la très sainte Trinité, de la sainte Crois, de tous les Sains et Saintes du Paradis, en recommandant monseigneur Baulduin, son père, et monseigneur Ferrand, son mary, elle meisme et tous ses ancisseurs et successeurs à Dieu, à l'ordre des Frères et à leurs oraisons; et là, en grant habondance et effusion de larmes, moult de grans biens promist encores ou tamps advenir aulx Frères, à le sublimacion de Dieu, de l'ordre et du convent, puis prist congié à tous

et se départit... Or, firent les devantditz ouvriers, en la ville de Valenchiennes, l'église ensy qu'elle estoit composée ; et y firent ung moult sumptueux clochier et une grosse cloche, et aussy ils firent des verières moult sumptueuses. Item, ilz firent un petit dortoir et estroit, ung petit cloistre et les autres officines... Adonc, ladite contesse, au jour de la dedication, solennellement et publiquement, en la présence de tous les prélats qui là estoient présens et de tout le peuple, fist, par procession, porter une fiertre ou dit convent, en laquelle estoient les os du glorieulx martir saint Victorin, qui fut compagnon de saint Maurice, et une des Vierges des XI^{m} Vierges, et les fist mettre et establir sur le grant autel... après ce, en recommandant aux frères son père, son mary et elle meismes, elle se partit et s'en revint en Flandres (1). » Nous avons rappelé ailleurs que cette même comtesse avait fait don à la cathédrale de Cambrai de douze verrières représentant les Apôtres, et d'une vierge en ivoire aux Frères-Prêcheurs de Lille.

La comtesse Marguerite, sœur de Jeanne, fit, durant sa féconde carrière, d'immenses largesses aux pauvres et aux églises. Elle fonda les abbayes de Flines et de Saint-Dizier, le couvent des Dominicaines dit de l'Abbiette à Lille et ceux des Frères-Prêcheurs à Gand, à Bruges, à Ypres, à Bergues et à Douai, avec plusieurs hôpitaux pour le soulagement des pauvres et des malades. Son testament renferme au-delà de trois cent cinquante legs en faveur de différentes maisons religieuses et charitables. Par un acte séparé, elle donne à l'abbaye de Flines son « vaisseau de reliques, » qui contenait les précieux objets d'orfèvrerie suivants : une croix d'argent avec le pied à quatre petits clochetons ; une couronne avec une petite petite en or, « ou il a dou sanc Nostre Seigneur et de la Vraie Crois ki sauva ; » une petite châsse offrant le menton de sainte Agathe et l'une des épines de la Sainte-Couronne ; une autre renfermant une côte de saint Nicolas et une côte de sainte Élisabeth ; un reliquaire à deux volets montrant par-dessus une parcelle de la Vraie Croix et par-dessous, avec différentes reliques, des

(1) Jacques de Guise, *Annales du Hainaut*, l. XLVI, ch. 12 et 13.

dents de saint Pierre et de saint Paul ; une châsse couverte d'argent aussi à deux feuillets contenant une partie du chef de saint Clément; et une sorte de tableau, couvert d'or et d'argent, au milieu duquel on voyait le Christ apparaissant à la Madeleine après sa résurrection, et tout autour des reliques de saint Barthélemi, saint Nicaise, saint Laurent, saint Jean Chrysostôme, de sainte Madeleine, sainte Catherine, sainte Barbe et sainte Marguerite. Ce dernier reliquaire était un présent de saint Louis(1). La comtesse qui possédait ces trésors d'orfèvrerie, avait, on ne peut en douter, favorisé le développement de l'art.

Les autres personnes de la famille du comte et les grands seigneurs de leur suite imitaient ces actes de pieuse générosité.

Nous avons déjà cité, en parlant de la collégiale Saint-Pierre de Lille, le don d'une coupe d'or pour la réserve eucharistique, d'un calice d'or, d'une somme d'argent pour la peinture des autels, de plusieurs reliquaires et d'une image de Notre-Seigneur sur la Croix, fait à cette collégiale par Roger IV, châtelain de Lille. Dans la lettre par laquelle il acceptait ces derniers présents, le chapitre disait : « Que le Seigneur accueille avec bien- » veillance ces dons et tous ceux que ledit châtelain a faits à notre église, et » qu'il le récompense à jamais dans le séjour où ressusciteront les justes. »

Dans le testament d'Arnould, seigneur d'Audenarde, daté de juin 1242, il est question de vases d'or et d'argent. En mai 1275, Roger de Mortagne, seigneur d'Espierre, remet, entre les mains de ses exécuteurs testamentaires, tout ce qui lui appartiendra, au jour de sa mort, « en muebles, juiaus, hanas, escueles, pos, ostius, reubes, » objets parmi lesquels se trouvaient, comme nous le révèle le compte de l'exécution de ce testament, un hanap servant à Roger, estimé dix-neuf livres et dix-huit sous, un autre hanap d'argent à drageoir et un autre pot à eau aussi d'argent, estimés quatre livres dix sous, plusieurs pots, hanaps, écueilles et plateaux d'argent, estimés trois cent vingt livres quinze sous parisis, six écuelles, un hanap à drageoir et deux bassins d'argent fournis par Hanicart, l'orfèvre de Courtrai,

(1) Hautcœur. *Abbaye de Flines*, Histoire, p. 77 ; Cartulaire, p. 222.

pour huit livres douze deniers, une couronne d'or pour laquelle madame de Courtrai donna soixante livres, les perles de cette couronne estimées soixante sous, son rubis estimé seize livres, un anneau à saphir carré du prix de quatre livres, un pot d'or et divers draps de soie.

Les actes qui concernent Mathilde, fille de Robert, seigneur de Béthune et de Tenremonde, et épouse de Gui, comte de Flandre, présentent d'intéressants détails. Dans son testament, datée de mars 1259, cette comtesse lègue ses « joiiaus a aornemens de eglises ; » d'après le rouleau en parchemin de 1264, où se trouve le compte de l'exécution de ce testament, le comte de Flandre racheta les joyaux et la vaisselle d'or et d'argent de son épouse pour une somme de trois cent six livres, quatorze sous et sept deniers ; un orfèvre de Béthune, nommé Christophe, et un orfèvre de Douai, nommé Guillaume, firent l'un dix et l'autre neuf calices qui furent distribués à diverses églises, selon le vœu de la comtesse, et fabriquèrent aussi un tassel ou agrafe carrée pour une chape qui se trouvait à Béthune ; on fit venir de Paris, pour la même chape, de grands orfrois ou larges bandes de broderies ; des draps de soie de Venise furent achetés à Étienne de Souchez ; et pour la façon de vingt-quatre chasubles, de tuniques, dalmatiques, chapes et courtines d'autel, on manda des ouvriers de la ville d'Arras.

Dans le testament de Blanche de Castille, épouse de Robert de Flandre, fils de la comtesse Mathilde dont nous venons de parler, il est question, en juillet 1269, de joyaux et de vaisselle d'or et d'argent, et en outre de robes et de vêtements qui font connaître les étoffes et les couleurs en usage dans la seconde moitié du treizième siècle : on y trouve une robe écarlate, deux vertes, une autre de noire brunette, une cinquieme de tiretaine fourrée de menu vair et une cape de camelin.

On peut se faire une idée plus complète du luxe et de la toilette de cette époque, par les documents relatifs aux objets achetés pour la naissance de l'enfant qu'était sur le point de mettre au monde Jeanne, comtesse de Rethel, épouse de Louis, petit-fils de Gui comte de Flandre. Les appartements de la comtesse furent décorés à cette occasion d'une chambre

de velours brodé, garnie de dix-sept tapis et de huit sièges de drap d'or, d'une chambre particulière ornée de soie et or avec douze tapis, d'oreillers brodés, de couvertures de drap d'or fourrées d'hermine, et l'on commanda plusieurs robes de velours brodées de perles et autres ornements; on acheta pour l'enfant des couvertures de drap d'or, d'hermine et de menu vair et des pelisses d'hermine et autres fourrures, divers objets pour la toilette de la nourrice et des berceuses, des bassins, des poêles, des cuillers, des assiettes, et de la vaisselle en argent; les broderies, dit le mémoire, devaient être faites « d'aucune belle euvre novelle. » Le tout, pour la comtesse et l'enfant, montait à quatre mille huit cent livres parisis, ce qui équivaut, en monnaie d'aujourd'hui, à une somme énorme. Les mêmes documents présentent l'énumération des présents que firent à cette occasion les villes de Flandre, Audenarde, Gand, Bruges, Ypres, Courtrai et les abbayes de Saint-Bavon, des Dunes et plusieurs autres; ce sont, outre les bœufs, les poissons et le vin, des nefs, des drageoirs, des coupes et des couronnes en or et en argent, presque tous émaillés. Un nombre très considérable d'objets d'art, étoffes et orfèvrerie, furent donc fabriqués à l'occasion de la naissance du petit-fils du comte de Flandre.

Une lettre du 29 janvier 1291, dans laquelle Béatrix, fille de Baudouin d'Avesnes et comtesse de Luxembourg, reconnaît que sa belle-sœur Isabelle, comtesse de Flandre, lui a prêté plusieurs joyaux, mentionne de précieux atours, possédés par la comtesse de Flandre : une couronne d'or ornée de pierreries, estimée cinquante livres parisis; un fermail à agrafe d'or sur lequel était gravé un lion, du prix de trois cents livres; une coupe d'or du poids de trois marcs et quinze esterlins; et un « chapel » ou cercle d'or d'une valeur de soixante livres.

M. Gailliard, archiviste de l'État à Gand, a retrouvé en 1857 dans les greniers du tribunal de cette ville, au milieu de débris d'ardoises, de vitres et de papiers détruits par l'humidité, environ dix-huit cents pièces, presque toutes du treizième siècle, parmi lesquelles quelques fragments de comptes de la recette de Flandre. Dans ces fragments, qui n'ont pas encore été étudiés au profit de l'histoire de l'art, nous avons trouvé la mention de diverses dépenses faites par le comte Gui, au sujet de manuscrits, d'étoffes et d'objets d'orfè-

vrerie. En 1270, maître Gilles de Bruges reçoit vingt-deux livres pour un missel provenant de Lille, et on achète du cendal, sorte de taffetas, pour faire des chasubles et un harnais. Les acquisitions de 1271 mentionnent des draps d'or et de soie, du cendal pour un couvre-lit, un drap « ke li cuens acata as Sarasins, » et plusieurs hanaps, des chapeaux à perles, sorte de diadème, le hanap d'or du comte, un pot d'or pour l'eau, avec plusieurs anneaux, une agrafe et d'autres objets devant servir à faire des présents durant un voyage en Italie. En 1273, un manuscripteur de Lille est appelé au château de Male pour écrire un bréviaire, qu'avait demandé madame de Namur, et en 1276 une somme de trois livres six sols est fournie au clerc qui écrit le missel de la comtesse. En 1277, le fragment des comptes de la recette et de la dépense mentionne, outre plusieurs étoffes, cendal, camelin, drap d'or et « tartaire, » sorte de drap d'or et de soie venant d'Orient, des écuelles d'argent achetées à Lille, un jeu d'échecs en ivoire, des anneaux, des émeraudes et des vases *à triacle* ou thériaque, composé pharmaceutique qu'on croyait souverain contre le venin des animaux. En 1279, Baudouin le Clerc et Jean d'Ogemont écrivent un bréviaire pour la chapelle de la comtesse de Flandre, et Pierre « le noteur » reçoit quarante-six sous six deniers « pour noter le partie d'esteit de breviaires me dame de le capiele et pour un tropier noter. » Une somme assez importante, vingt-quatre livres quinze sols, est dépensée, d'après le court fragment du compte de 1285, pour peintures et couleurs; malheureusement rien n'indique la nature, ni le lieu du travail. En 1293, Matthieu d'Arras, orfèvre du comte de Flandre à Paris, lui fournit vingt hanaps dont plusieurs sont portés au château de Wynendale, des étuis pour des hanaps d'or et un godet d'or, deux « caaignons » pour chauffer le vin, et un anneau avec une chaîne d'argent pour le vase à thériaque de Jean de Namur, fils du comte. Nous voyons, dans une lettre de Jacques de Donze, receveur de Flandre, que le même Matthieu d'Arras avait fourni des « joiaus et autres choses » pour une somme de quatre cent quatre-vingt-six livres neuf sous et quatre deniers au comte Gui, en août 1295, à l'époque où ce comte, attiré à Paris par le roi Philippe-le-Bel, était retenu en captivité au Louvre, parce qu'il avait voulu marier sa fille au roi d'Angleterre. Les fragments presque en lambeaux qui restent du

compte de 1297 mentionnent, outre plusieurs hanaps d'argent et d'or, un « chapel » ou diadème d'or pour « me demoiselle » de Flandre, un vase à thériaque pour Gui, le fils du comte, un couteau « a viroles » qui fut acheté à Baudet Maton afin de servir à madame, et en outre diverses dépenses pour réparer le hanap d'or à émaux de ladite dame de Flandre, quand on se rendit à Blois, et pour « I getoir d'eaue rose d'argent, » vase de table rempli de parfums. Un petit inventaire sans date, mais évidemment de la fin du treizième siècle, offrant le détail de la vaisselle et des joyaux, que Béatrice, veuve de Guillaume de Dampierre et dame douairière de Courtrai, avait renfermés dans une huche à Groninghe, fait connaître un certain nombre d'objets précieux : un hanap d'or à émaux et à pierres, avec écus aux armes de France, de Brabant et de Bourgogne; deux autres hanaps d'or, l'un à perles et à pierreries, don de la reine de France; un hanap d'or à couvercle et à émaux, présent du roi de France; un hanap d'or à couvercle, que la jeune Reine de France donna, lors de son couronnement à Reims, à la dame de Courtrai, et dont celle-ci se servait pour boire; sept pots d'argent; sept hanaps d'argent; un écrin à joyaux; un échiquier; un reliquaire, don du duc de Brabant; et un autre reliquaire, contenant un fragment de la Vraie Croix, que la dame de Courtrai avait fait exécuter.

Au point de vue de l'histoire générale, comme au point de vue de l'histoire de l'art, il faut attacher une importance bien plus grande encore à deux documents, l'un de septembre 1298 et l'autre de janvier 1299, qui concernent les relations de la Flandre avec l'Angleterre. Le roi d'Angleterre Édouard I, après avoir promis de puissants secours en hommes et en argent à Gui, comte de Flandre, et aux autres seigneurs qu'il avait soulevés contre Philippe-le-Bel, venait de débarquer près de Bruges avec une armée peu nombreuse et incapable de résister à l'armée française; il voulut au moins aider le comte de Flandre dans les difficultés pécuniaires où il s'était engagé en mettant sur pied l'armée récemment détruite par les Français dans la sanglante bataille de Bulscamp. Déjà,

comme le prouve un acte du 25 septembre 1298, la comtesse de Flandre avait envoyé à la monnaie, pour être fondue, sa vaisselle d'argent, louches, écuelles, pots, hanaps, drageoirs, nefs et autres objets. Le même jour, le roi Édouard qui se trouvait alors à Gand, prêta ses joyaux et sa vaisselle au comte de Flandre, qui s'engagea par lettres à les rendre le 28 octobre suivant : on les estimait mille deux cent deux livres deux sols huit deniers sterlings, chiffre sans doute à peu près égal à la somme que Gui espérait obtenir des Crespin, les changeurs usuriers d'Arras, a qui il fit vers cette époque plusieurs emprunts. Ces joyaux furent rendus au roi d'Angleterre le 2 janvier 1299. A cette occasion on rédigea deux inventaires où se trouvent mentionnés les objets suivants : six coupes d'or avec pierres précieuses, émaux et écussons; seize louches d'or avec leurs tasses d'argent; quatre coupes d'argent doré sur lesquelles étaient ciselés en relief des écussons de France et de Navarre, une vigne, un roi tenant un sceptre; quatre couronnes, un bandeau et une guirlande d'or, ornés de pierres précieuses; onze autres coupes et deux petits barils d'argent doré, sur plusieurs desquels on voyait, outre les émaux et les pierres précieuses, des écussons, des oiseaux, des chevaliers à cheval, des rois, et quelques supports en forme de rose d'argent à six feuilles; dix-huit pots lavoirs d'argent ou bassins complets servant pour se laver les mains, aussi d'argent et ornés de personnages, de joueurs de trompe, d'écussons, et de serpents et autres « bestes » passant entre le col et le bec; treize autres coupes d'argent doré; des bassins d'argent et une ceinture de fil d'argent.

C'EST surtout dans les sépultures monumentales élevées par les comtes et les grands seigneurs qu'il est possible de suivre l'histoire de l'art au douzième et au treizième siècle. Il ne reste rien du tombeau de Robert-le-Frison enterré en 1096 dans une église de Cassel, où était érigée « au mitant, une tombe de marbre eslevée de pied et demy de hault et dessus figure de Robert le Frison, conte de Flandres, vestu d'un lon sayon, le haulme clos en la teste, armez de hauber, ung grant escu sur luy, » ni de

celui du comte Thierri d'Alsace inhumé en 1168 dans l'abbaye de Watten où se voyait « ung marbre polie, eslevez de demy pied de haut (1). »

Le plus ancien monument des princes de la famille des comtes de Flandre subsistant encore aujourd'hui, est la curieuse mosaïque tracée sur le mausolée de Guillaume, fils du comte Robert, mort en 1109, que nous avons décrit en parlant de l'abbaye de Saint-Bertin.

Le tombeau élevé à la comtesse de Flandre Marguerite d'Alsace, morte en 1194, et enterrée dans l'église Saint-Donat, à Bruges, n'existe plus; mais nous en avons trouvé le dessin à la Bibliothèque royale de Bruxelles, dans le recueil désigné sous le nom de manuscrit de Succa. Marguerite est représentée couchée au-dessus du monument; à droite et à gauche s'ouvrent deux arcatures romanes, avec deux personnages revêtus du costume épiscopal; plusieurs bas-reliefs sont sculptés sur les parois. C'était une sépulture romane du plus beau style; et le dessin, qui la représente, est d'autant plus curieux qu'il existe aujourd'hui très peu de monuments funéraires de cette période.

Il est vivement à regretter que nous n'ayons pas au moins le dessin des trois tombeaux de Fernand, comte de Flandre, de Jeanne, son épouse, et de Guillaume de Dampierre, fils de la comtesse Marguerite, qui se trouvaient à l'abbaye de Marquette. Le mausolée du comte Fernand, qui était presque au milieu du chœur, était formé de marbre noir et de marbre blanc et offrait la statue du comte couchée au-dessus de la pierre couvrant le tombeau. Tout auprès, du côté de l'autel, s'élevait la sépulture en marbre poli de la comtesse Jeanne, aussi réprésentée au-dessus de la pierre principale; les côtés étaient ornés de petites statues. Le troisième tombeau, qui se trouvait dans la chapelle de saint Jean l'évangéliste, montrait Guillaume et sa femme, avec une élégante arcature; sur les côtés, on ne pouvait plus distinguer, au dix-septième siècle, que les têtes de la sainte Trinité et les

(1) *Bulletin du Comité flamand de France*; t. II, p. 358.

X

TOMBEAU DE MARGUERITE D'ALSACE, COMTESSE DE FLANDRE, DE LA FIN DU XIIe SIÈCLE, D'APRÈS UN MSS. DU XVII.

Le tombeau de Marguerite d'Alsace, morte en 1194 et enterrée à Saint-Donat de Bruges, n'existe plus. La reproduction a été faite d'après un dessin fait vers 1602 par un artiste du nom de Succa ; ce dessin se trouve à la bibliothèque royale de Bruxelles.

La comtesse Marguerite est représentée les mains jointes, couchée au-dessus d'un tombeau. L'arcature romaine dans laquelle elle est posée, est bordée de deux colonnettes du même style, dont le fût présente deux niches où se montrent quatre personages revêtus du costume et des insignes des évêques. Au-dessus deux anges tenant un écusson. Le devant du sarcophage est décoré de cinq bas-reliefs. C'est une œuvre d'un grand style : le dessin qui la représente est d'autant plus important qu'il n'existe guère de monument funéraire de l'époque romane.

P. 382.

X

TOMBEAU DE MARGUERITE D'ALSACE, COMTESSE DE FLANDRE, DE LA FIN DU XIIe SIÈCLE, D'APRÈS UN MSS. DU XVIIe.

Le tombeau de Marguerite d'Alsace, morte en 1194 et enterrée à Saint-Donat de Bruges, n'existe plus. La reproduction a été faite d'après un dessin fait vers 1602 par un artiste du nom de Succa ; ce dessin se trouve à la bibliothèque royale de Bruxelles.

La comtesse Marguerite est représentée les mains jointes, couchée au-dessus d'un tombeau. L'arcature romane dans laquelle elle est posée, est bordée de deux colonnettes du même style, dont le fut présente deux niches où se montrent quatre personnages revêtus du costume et des insignes des évêques. Au-dessus deux anges tenant un écusson. Le devant du sarcophage est décoré de cinq bas-reliefs. C'est une œuvre d'un grand style : le dessin qui la représente est d'autant plus important qu'il n'existe guère de monument funéraire de l'époque romane.

P. 382.


obyt 1194.

statues des apôtres, qui avaient été, comme plusieurs parties des deux autres sépultures, mutilées durant les guerres des siècles précédents (1).

Le vandalisme de 1793 a fait disparaître les monuments de la comtesse Marguerite, et de plusieurs membres de sa famille et de seigneurs de sa suite, érigés dans l'église de l'abbaye de Flines; mais les dessins de Succa permettent d'en donner une idée. Dans le sanctuaire, en face de l'autel principal, une même tombe renfermait deux personnages unis pendant leur vie par les liens d'une étroite et sainte amitié, comme par les liens du sang, Jean de Flandre, fils du comte Gui, évêque de Metz et ensuite de Liége, et Guillaume de Hainaut, évêque de Cambrai; ils étaient l'un et l'autre représentés sur leur sépulture en vêtements pontificaux. La comtesse Marguerite, fondatrice de l'abbaye, était inhumée au milieu du chœur des religieuses sous un monument en marbre noir poli; on la voyait sur cette tombe, les mains jointes, recouverte d'un manteau décoré des armes de Flandre et de Hainaut; à l'entour, plusieurs statuettes qui avaient déjà disparu au seizième siècle. Une sépulture très riche, placée aussi dans le chœur, en avant de l'autel des religieuses, renfermait les restes de la princesse Marie, fille de Marguerite; elle était représentée les mains jointes, la tête posée sur un coussinet. Plus loin, à gauche de l'autel de la Sainte-Trinité, sous une arcade, se voyait le comte Gui, recouvert d'armures et portant un bouclier aux armes de Flandre; autour, plusieurs personnages. En face, du côté droit, était déposée Jeanne de Flandre, fille du comte Gui, qui mourut religieuse à Flines en 1296. Dans la chapelle de Saint-Hubert, le mausolée de Mathilde de Béthune : « son tombeau, dit André Duchesne, est fort magnifique et somptueux. Il est de marbre noir, élevé de terre de trois pieds ou environ et enchâssé dedans la muraille. Mahaut y est représentée ayant une coiffure à l'antique faite en forme de pyramide, un grand crespe pendant par derrière et des

(1) Buzelin, *Gallo-Flandria*, p. 475 et 476.

dorures autour du chef. Par-dessus sa robe est un manteau de drap d'or figuré, fourré d'hermines, traînant jusque sur les talons et armoyé en plusieurs endroits des écussons de Flandres et de Béthune. Au milieu d'une arcade, il y a un ange soutenant un grand escu : *escu d'argent à fasse de gueulle*. Toute la chapelle est semée d'autres petits escus semblables ou partis de Flandres (1). » Dans la première chapelle à droite autour du chœur, sous un somptueux mausolée, reposait Blanche de Sicile, première femme de Robert de Béthune, fils du comte Gui. Comme Mahaut de Béthune, elle était représentée à la fois sur un vitrail, où elle portait un riche diadème d'or et de perles, et sur sa tombe où le front était recouvert des plis du voile; le monument était orné de six statuettes, trois de guerriers, portant le sceptre et la couronne, et trois de femmes. Nous ne ferons qu'indiquer les sépultures, offrant aussi des effigies, de Marguerite de Brienne, de Guillaume de Dampierre et d'un personnage inconnu qui pourrait être Guillaume de Juliers, prévôt d'Utrecht et archevêque élu de Cologne. Nous devons parler avec plus de détails du tombeau élevé dans la chapelle Saint-André à Roger de Mortagne, seigneur d'Espierre, mort le 1er avril 1247 (2). Le manuscrit de Succa permet de décrire cette tombe. Sur une large pierre, le chevalier était représenté couché, revêtu d'une cotte de mailles qui ne laissait à découvert que la figure et les mains ; de la ceinture pendait un bouclier portant la croix , armes des seigneurs de Mortagne. Un autre tombeau avait été élevé au même personnage dans l'abbaye de Saint-Martin de Tournai. Nous avons la bonne fortune de pouvoir faire connaître le nom des artistes du treizième siècle qui exécutèrent ces deux monuments : le compte de l'exécution du testament de Roger de Mortagne, qui comprend des recettes et des dépenses de 1275 à 1281, nous apprend que le sculpteur Henri, de Tournai, reçut

---

(1) André Duchesne. *Histoire généalogique de la maison de Béthune*, p. 224-225. — La description d'André Duchesne semble plutôt s'appliquer au portrait de Mahaut peint sur une verrière où on la voyait avec le costume qu'il décrit, et portant à la main une église : sur son tombeau, elle était représentée les mains jointes, le front recouvert des plis de son voile. (Voir Hautcœur, *Histoire de l'abbaye de Flines*, planches v et vi des *Mémoriaux*).

(2) Nous avons emprunté l'ensemble de ces détails à l'*Histoire de l'Abbaye de Flines*, publiée en 1874 par Mgr Hautcœur, aujourd'hui recteur de l'Université catholique de Lille.

pour les tombes cent livres en deux paiements ; un peintre de la même ville, dont le nom n'est point donné dans le compte, décora l'arcade du tombeau qui était à Saint-Martin ; Pierre le verrier, de Lille, Jean le verrier, de Tournai et Colard Buschet, orfèvre en cette dernière ville, semblent avoir fait les uns des vitraux, l'autre un ouvrage en cuivre, puisque leurs noms sont mentionnés pour travaux dans le même compte d'exécution testamentaire.

AVANT de quitter le treizième siècle, nous appellerons l'attention sur un passage du testament de Gui, comte de Flandre, daté du 15 avril 1299. Après avoir déclaré qu'il choisit sa sépulture en l'abbaye de Peteghem, qu'il avait fondée, le comte ajoute : « Et si doins ou liu devant dit men plus riche destrier, tout couvert de toutes mes milleures armeures de wieres et quanques il affiert au cors d'un chevalier armez, pour mener et chevauchier la en droit devant men corps, quant on me portera a le sepulture. » Cet usage de conduire le cheval du guerrier et de porter ses armes dans un cortège funèbre, qui fut au moyen-âge l'occasion de travaux d'art commandés aux brodeurs et aux peintres, remontait sans doute à la coutume qu'avaient les Gaulois et les Francs d'enterrer auprès du guerrier son char, ses chevaux et ses armes. Il a subsisté dans les siècles suivants, puisque nous voyons en 1328, Robert de Flandre, seigneur de Cassel, ordonner qu'on achète au prix de cent livres tournois l'offrande « de chevaus et harnas, » qui se fera à son enterrement ; en 1406, malgré la déclaration de Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne qui avait défendu de faire à ses obsèques « aucunes solempnités de chevaus, » Humbert de Rougemont, seigneur Bourguignon, ordonne qu'à ses funérailles, qui se feront en l'église de Bellevalle, « trois chevals soient offers, et pour les chevalx, drap d'or ou de soye et pour les harnois tant de chevalx comme de ceulx qui les offreront, soit baillié, pour et en nom de rachet, la somme de quarante frans. » Aujourd'hui n'existe-t-il point un dernier vestige de cette antique coutume, dans les blasons du défunt, dans l'épée déposée sur le cercueil du militaire, dans la monture harnachée avec soin et la voiture vide qui, le jour des obsèques, suivent, en un certain nombre de contrées,

la dépouille mortelle d'un officier supérieur ou d'un maître de maison? L'étude des documents permet de remonter à l'origine d'un grand nombre d'usages et de les voir, avec certaines modifications, se perpétuer à travers le cours des siècles.

CHAPITRE XVIII.

L'ART A LA COUR DES COMTES DE FLANDRE DURANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV[e] SIÈCLE.

Situation politique du nord de la France au commencement du XIV[e] siècle. — Relations des comtes de Flandre avec les rois de France et Paris. — Inventaires des biens de Raoul de Clermont, seigneur de Nesle, et de Gui, comte de Flandre. — Objets précieux mis en gage par les comtes de Flandre entre les mains des Lombards, des usuriers et des échevins de plusieurs villes. — Acquisitions d'objets d'art par le comte Robert de Béthune; inventaire de ses biens après décès : croix et tableaux en or et en argent; vaisselle de table; pierres antiques; bijoux servant de préservatifs contre les poisons et les sortilèges. — Acquisition d'objets d'art par le comte Louis de Crécy. — Robert de Cassel et sa famille; testaments; inventaires après décès; couronnes et statuettes en or.

LA SITUATION politique des provinces du nord de la France, au quatorzième siècle, contribua à développer le goût pour le luxe et les arts, dans les châteaux et les hôtels des comtes et des seigneurs. Le triomphe de Philippe-Auguste sur les coalisés de Bouvines, l'ascendant et l'habileté de saint Louis, l'astucieuse politique de Philippe-le-Bel et sa victoire de Mons-en-Pevèle, avaient peu à peu amené les comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut, non-seulement a

reconnaître le roi de France comme leur légitime souverain, mais à entretenir avec lui des relations fréquentes et à lui demander, au besoin, des secours contre leurs sujets rebelles. Le comté d'Artois était gouverné par une famille issue du sang royal, dont les membres contractèrent presque tous alliance avec la grande féodalité française et suivirent la politique du Roi. Les comtes de Flandre, Robert de Béthune et Louis de Crécy, qui avaient épousé des princesses appartenant aux maisons de Valois, de Bourgogne et d'Anjou et devaient l'hommage-lige à la couronne, subirent l'influence de Philippe-le-Bel et de ses successeurs; néanmoins, ils furent quelquefois entraînés, presque malgré eux, à suivre une politique différente, par l'influence des grandes villes de leur comté, où d'ailleurs, à côté du parti flamand et anglais, existait le parti des *léliaerts*, dévoué, comme l'indique le mot, au roi qui portait les lis. Quant aux comtes de Hainaut, Guillaume, qui régna de 1304 à 1337, avait épousé Jeanne de Valois, et si ses successeurs s'allièrent à l'Angleterre et eurent des rapports politiques avec l'empereur d'Allemagne, souverain d'une partie de leurs états, ils n'en avaient pas moins avec les rois de France, à cause du Cambrésis, de l'Ostrevant et du Hainaut français, de fréquentes relations, qui sont attestées par d'innombrables actes du quatorzième siècle conservés dans les Archives du Nord et dans celles de l'État à Mons.

Ces comtes avaient des hôtels à Paris, où quelques uns d'entr'eux résidèrent souvent. Forcés, en leurs qualité de grands feudataires, d'assister aux cérémonies officielles importantes et d'être en assez fréquents rapports avec le Roi, ils prirent part aux fêtes et aux tournois dans lesquels Philippe-le-Bel et les Valois aimaient à déployer un luxe ruineux, et, comme les autres puissants suzerains, ils furent portés à imiter ce luxe. De là plusieurs conséquences : de nombreuses commandes d'objets d'or, d'argent, de marbre ou d'autres matières précieuses furent faites à des artistes résidant à Paris; des emprunts furent négociés avec des villes ou des usuriers, entre les mains desquels il fallait remettre l'état des joyaux donnés en nantissement; des relations industrielles et artistiques furent établies entre Paris et le centre de la France d'un côté, et de l'autre les provinces du nord, dont les sculpteurs, les peintres et les orfèvres, sans doute à cause de leur supériorité

reconnue, furent souvent chargés de travaux par les rois de France et les ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne.

Les documents qui concernent les comtes de Flandre et les seigneurs de leur parenté sont nombreux et intéressants. Le premier par ordre de date et l'un des plus importants, est l'inventaire après décès du mobilier laissé, par Raoul de Clermont, seigneur de Nesle, dans ses châteaux de Nesle, Frasnoy, Beaulieu et dans son hôtel de Paris. Raoul de Clermont est l'un des seigneurs et des capitaines les plus renommés de la fin du treizième siècle. Connétable de France en 1287, il avait, à la suite de diverses autres expéditions, commandé en 1293 l'armée qui s'empara de pont de Comines; on sait que le 13 juillet 1302, dans la bataille de Courtrai, qui avait été livrée malgré son avis, il périt d'une manière glorieuse, après s'être avancé au milieu des Flamands plus avant que tout autre chevalier français. Des alliances de famille le rattachaient à la Flandre et au Hainaut : Alix de Clermont, sa fille, qu'il avait eue d'Alix de Dreux, vicomtesse de Châteaudun, avait épousé Guillaume de Flandre, seigneur de Tenremonde et de Richebourg, second fils du comte Gui; en janvier 1296, Raoul s'était remarié à Isabelle, fille du comte de Hainaut; il possédait lui-même un fief tenu du comte de Flandre. Ces alliances et cette situation expliquent la présence, dans les Archives du Nord, de l'inventaire des biens de Raoul de Clermont et d'un grand nombre d'actes qui le concernent, ainsi que la place accordée à son testament dans un travail qui concerne le nord de la France.

L'inventaire des biens du comte Raoul, est écrit sur un rouleau en parchemin, formé de douze bandes, qui n'a pas moins de 7 m. 25 de longueur. Ce document présente un intérêt tout spécial : il fait connaître non-seulement le détail de tout le mobilier que pouvait posséder un grand seigneur, mais aussi la valeur vénale des objets. Le connétable possédait rien qu'en joyaux et en vaisselle d'or, une immense fortune : cinq

couronnes à rubis, émeraudes et saphirs, dont l'une est estimée trois cent cinquante livres, somme qui atteindrait en monnaie d'aujourd'hui un chiffre dépassant quinze mille francs; treize chapeaux ou cercles d'or attachés sur des étoffes, garnis aussi de pierres précieuses ; sept trèçons ou bandeaux d'or et de perles; plusieurs fermaux ou larges agrafes avec rubis, émeraudes et saphirs; un nombre considérable d'anneaux d'or et de pierreries, topazes, rubis, émeraudes, saphirs, diamants, parmi lesquels deux camahieus ou camées antiques; plus de huit cents perles; cinq coupes d'or dont l'une avait la même valeur que la plus riche couronne, et un certain nombre d'autres objets du même métal. Dans la vaisselle d'argent, nous trouvons plus de quarante hanaps, quatre de ces grandes nefs d'argent qui étaient placées sur les tables pour recevoir les épices et offraient ordinairement la forme d'un navire, un pot et une écuelle à aumônes où se déposaient les mets et l'argent donnés aux pauvres par les convives, neuf grands plats, dix-huit autres plats plus petits pour les fruits et les confitures, cent quarante-huit écuelles ou assiettes, avec un grand nombre d'autres objets, aussi en argent, parmi lesquels nous mentionnerons les pommes d'ambre garnies d'argent, petits joyaux très coquets, qui répandaieat des senteurs lorsqu'on les frottait entre les mains, deux serpents à aîles, et deux vases à mettre la « thériaque, » substance regardée comme un remède contre le venin des animaux. L'ensemble des joyaux et de la vaisselle d'or et d'argent, possédés par le seigneur de Nesle en ses divers châteaux et hôtels, formait une somme qui représenterait, si elle était calculée d'après la valeur actuelle des objets, une fortune considérable. Parmi les nombreuses indications que nous aurions pu relever, dans la série des draps d'or, de soie et de velours, nous nous contenterons de rappeler qu'un certain nombre de ces riches étoffes portaient des écussons aux armes de Nesle, de Hanghest, de Flote et de Falevy, et qu'on y trouve mentionnés des « royés vermeils » de Lucques, des draps de Venise, des carreaux d'œuvre sarrasinoise et deux draps « del Arest, » mots dans lesquels on a cru pouvoir retrouver, ainsi que nous l'avons déjà dit, des étoffes fabriquées à Arras. L'inventaire des chapelles offre des énumérations très curieuses : des croix d'argent doré à émaux personnages; un tableau d'argent doré avec reliques à volets; plusieurs

tableaux d'ivoire aussi à personnages; et des statuettes de même matière dont une est placée dans une niche de « baleine. » Dans les robes, les « coutes pointes, » les tapis et les étoffes, se remarquent des tiretaines de Florence, des saies d'Irlande, des serges de Reims, des draps de Douai et de Malines, des draps de Venise, une « coute-pointe » bordée d'écussons et semée de chevaliers, des tapis de cendal bleu à griffons, des tapis d'outre-mer et sarrasinois, d'autres tapis aux armes de Nesle servant à couvrir les stalles de la chapelle.

La nomenclature dejà longue que nous venons de faire nous porte à ne point parler du chapitre, d'ailleurs si curieux, des armures offensives et défensives. Les autres sections de l'inventaire sont consacrées aux objets de cuisine, aux outils de forge, aux bancs et tables, aux vins, aux chevaux et aux livres. Il est à regretter que ce dernier article, qui aurait été l'un des plus intéressants, soit précisément le seul, sur lequel il n'y a aucun détail Voici tout ce qu'on trouve au sujet des livres : « Inventoire des rommans, a Fraisnich. Pour XLII grans rommans que grans que petis, ne sont mie prisié. Item, VIII livres de fuzike grans, qui ne sont mie prisié. »

La mère du connétable Raoul de Clermont, Béatrice, comtesse de Dreux et de Montfort, avait ordonné, dans son testament daté de 1301, de laisser à l'abbaye de Hautebruyère, où elle choisissait sa sépulture, son lit, une coute-pointe, trois tapis aux armes de Montfort et son char avec les chevaux. On trouve en outre, parmi de nombreux legs, la mention de « sa grant crois d'or, son aigle, toute sa vesselle, et des calices, messel, vestemenz et parremenz pour toutes les chapelles de son heritage. »

L'INVENTAIRE des biens de Gui, comte de Flandre, rédigé vers 1305, présente un grand nombre d'indications, dont nous ne signalerons que les plus curieuses : une « koquille » à émaux, à perles et à pierres précieuses, avec pied, un hanap d'or à couvercle d'or, une pomme de pin avec pied à couvercle d'argent doré, une pomme d'argent doré pour se chauffer les mains, une agrafe en forme de lion semée de perles et de pierres précieuses, trois langues de serpent sur un arbrisseau d'argent, deux petites

cloches d'or pour chauffer le vin, un livre du jeu des échecs, un livre des Chroniques de Flandre, un Agnus Dei à véronique brodé d'argent, un « expectacle pour lire » bordé de laiton, un jeu d'échecs en ivoire et en ébène orné d'argent, « un romant de la vie des Pères, un autre romant de S. Pierre et S. Pol et de Symon (le) Maghe, I autre romant des Miracles de Nostre Dame, » un tapis vert à bordure des armes de Flandre, un tapis semblable plus grand, un autre tapis rouge bordé de même, huit coussins de soie, un tableau d'ivoire, avec statuettes à l'intérieur, que monseigneur le comte a donné à sa petite-fille Marguerite de Châteauvilain, religieuse à l'abbaye de Flines.

Au commencement du quatorzième siècle, le goût des comtes de Flandre pour le faste et la dépense est manifesté en des documents d'une nature toute spéciale, dans les lettres par lesquelles ils mettaient leurs joyaux, leurs ornements précieux et leur mobilier en nantissement entre les mains de leurs créanciers. Comme le roi de France Philippe-le-Bel, tous les grands feudataires de cette époque étaient souvent travaillés par le besoin d'argent; leurs guerres, l'administration de leurs provinces, leur luxe, leur état de maison, les fêtes et les tournois qu'ils donnaient, l'entretien autour d'eux de ces nobles, qui renonçaient à la liberté de la vie féodale pour obtenir un titre à leur cour, avaient contribué à augmenter notablement leurs dépenses. D'un autre côté les guerres du comte de Flandre Gui, qui avaient abouti à la défaite de Mons-en-Pevèle et pour son successeur, Robert de Béthune, au traité d'Athies-sur-Orge, avaient coûté des sommes énormes. Dans ce traité, le paiement d'indemnités de guerre avait été exigé de la Flandre : il fallait y satisfaire. Le comte recevait des contributions considérables de ses sujets, dont l'industrie multipliait et renouvelait les richesses. Mais pour en jouir plus vîte, il traitait souvent, avant la perception de l'impôt, avec les lombards, les cahorsins et les usuriers, pour la plupart juifs de religion ou d'origine, qui résidaient alors en diverses villes de la Flandre. Les plus connus de ces usuriers dans le nord de la France étaient les Crespin, ou, comme on les appelait, les *Crespinois*, d'Arras. Appartenant sans doute à la même famille que des changeurs juifs du même nom établis à Londres depuis longtemps déjà, les Crespin d'Arras avaient donné à cette ville une telle réputation

que l'auteur de la Philippéide l'appelle *Atrebatum fœnore gaudens* et qu'un poète d'Arras dit dans ses vers :

Si je nomme les Crespinois,
Ce seroit vilenie.

Ces usuriers étaient l'objet du mépris et de l'horreur de tous. Mais cependant, tel était le besoin d'argent régnant à l'époque de Philippe-le-Bel, que, comme l'établissent d'innombrables documents encore aujourd'hui conservés dans les Archives du Nord, durant presque tout le treizième siècle et durant la première partie du quatorzième, les comtes de Flandre, soit en leur nom, soit au nom des seigneurs les plus puissants et des abbayes les plus riches de leurs provinces, n'ont pas cessé d'être en rapports avec les lombards, les cahorsins et les Crespin. Ceux-ci ayant soin d'exiger, en garantie du paiement des sommes prêtées, le dépôt de joyaux et de vaisselle en métal précieux, leurs lettres et leurs quittances sont parfois accompagnées d'états offrant la nomenclature des objets qui leur avaient été remis.

C'est ainsi que le 18 octobre 1306, à l'occasion d'une somme de deux cents deniers d'or empruntée au lombard Denis d'Albe, en résidence à Bruges, Robert de Béthune avait fourni un état de ce qui fut mis en gage chez ce lombard : trois coupes dorées avec émaux, l'une offrant un lion en relief; trois drageoirs, dont l'un en forme de rose et les deux autres, qui étaient dorés, offrant celui-ci un lion au bord et celui-là une langue de serpent ; plusieurs coupes, bassins et chandeliers d'argent; trois autres coupes à pied d'or ou d'argent, ornées d'émaux, de pierres, de rubis, de saphirs et d'émeraudes; un fermail d'or en forme du lion sur lequel se trouvaient un grand saphir, six grands rubis, six grandes émeraudes, dix-huit perles et autour d'autres pierres précieuses.

Dans une lettre des échevins de la ville d'Ypres du 31 janvier 1311, on voit que ces échevins s'étaient portés caution envers Bauduin Crespin, d'Arras, pour une somme de deux mille livres parisis que ce dernier avait

prêtée au comte de Flandre, Robert de Béthune, et que le comte leur avait donné comme garantie des joyaux et autres objets dont leur lettre offre la nomenclature. En tête de cet état, se trouvent les ornements de la chapelle du comte, parmi lesquels nous signalerons une chape de chœur ornée de broderie à images, indiquée comme étant de « chier oevre et de grant pris, » trois nappes d'autel, deux à images brodées et l'autre à un riche orfroi, des aubes parées, des ornements de samit à aigles d'argent et à lions d'or, une double croix, une grande croix (1). Plus loin, sont mentionnés : une couronne d'or ornée de rubis, émeraudes et perles, de quatorze pièces; une autre couronne d'or à cornes de cerf d'or, ornée de même; un bandeau d'or avec perles et avec *doubles* ou pierres fines collées sur un cristal et ainsi doublées d'épaisseur. Le mercredi après Pâques 1318, le comte recouvra ces joyaux et ces ornements de chapelle engagés entre les mains des échevins d'Ypres. Mais, en septembre 1319, il emprunta de nouveau à ces échevins une somme de quinze cent quatre-vingts livres parisis, pour laquelle il leur donna en nantissement des objets dont la liste se voit sur une pièce conservée dans les Archives d'Ypres. Nous y avons remarqué : un grand ange d'argent doré tenant en la main une couronne, où est renfermée une épine de la couronne de Notre-Seigneur; un autre ange aussi d'argent doré qui tient à la main un reliquaire; une grande croix dorée avec pied et deux statues près du crucifix; une châsse d'argent avec un clocheton au milieu soutenue par quatre évêques; deux tableaux d'argent doré avec reliques ; une croix dorée couverte de pierres précieuses ; deux encensoirs d'argent; un tableau d'argent doré à crucifix; plusieurs calices, chandeliers et hanaps d'argent doré; des ornements de la chapelle du comte qui paraissent être les mêmes que ceux mentionnés dans la lettre de 1311.

Une quittance du 6 mars 1315 révèle un fait assez curieux. Louis de Nevers, le fils aîné du comte de Flandre, qui se trouvait à Paris à la cour du roi de France, avait grand besoin d'argent et ne pouvait obtenir ce qui lui

(1) A la suite du passage du cartulaire, où se trouve cette nomenclature, douze à quinze lignes ont été complétement effacées par l'humidité ; il n'a pas été possible de les faire revivre même en employant les meilleurs agents chimiques.

revenait sur les impôts de la Flandre, le trésorier de son père, Thomas Fin, prétendant qu'il n'avait rien reçu des sommes à percevoir. Ce trésorier demanda à Louis de Nevers de lui confier ses joyaux et sa vaisselle d'or enrichie de rubis, d'émeraudes, de diamants, de saphirs et de perles, en lui disant qu'il les mettrait en gage et lui fournirait ainsi immédiatement la somme dont il avait besoin. Ce prince accepta; mais peu de temps après Thomas Fin, qui venait d'être arrêté pour malversation, parvint à s'évader de prison et l'on ne sut ce qu'étaient devenus les joyaux de Louis de Nevers.

IL NE faudrait pas toutefois conclure, de ces mises en gages assez multipliées, à un état de gêne presque continu chez les comtes et les seigneurs du quatorzième siècle. Au moyen âge, surtout avant l'établissement des constitutions de rentes qui allaient devenir frequentes dès le quinzième siècle, les nobles possédant une grande fortune trouvaient difficilement moyen de placer et de faire fructifier leur argent. Laissant le commerce et l'industrie aux bourgeois, regardant le prêt usuraire, même a un taux modéré, comme illicite et l'abandonnant aux juifs, aux lombards et aux cahorsins, ne voulant pas, comme le faisaient les Orientaux, enfouir leurs trésors dans le sol, ils les convertissaient en joyaux, en vaisselle d'or et d'argent, en tapisseries, en mobilier, et s'en servaient pour faire étalage de leurs richessses. Le luxe de notre époque ne peut nous donner une idée de ces plats, de ces hanaps, de ces nefs en forme de vaisseau ou de château, émaillés, ciselés, étincelant de pierres précieuses, affectant les formes les plus diverses et les plus élégantes, qui brillaient sur les dressoirs et décoraient les tables.

Mais lorsque les seigneurs éprouvaient un besoin d'argent, il leur fallait vendre ou engager ces joyaux et ce mobilier. Chaque comte, chaque grand vassal possédait ces objets en telle abondance, qu'il pouvait facilement en laisser en gage, pour une somme très élevée, durant plusieurs mois. « L'orfèvrerie, dit M. de Laborde, joua, au quatorzième et au » quinzième siècle, un rôle dont on ne peut se faire une idée dans la » lecture des historiens, dans l'étude des statuts de métier, dans la lecture

» des ordonnances qui règlent sa fabrication, mais qui frappe et étonne
» quand on l'étudie dans les comptes des rois de France et des princes de
» sang, dans leurs inventaires, dans ceux des églises, dans les contrats de
» mariage et dans les testaments. On voit dans ces documents la place
» prédominante que prit dans les mœurs, dans les préoccupations, dans
» les goûts, l'orfèvrerie, appliquée comme elle l'était, aux vêtements, aux
» meubles, aux armes, que sais-je? a l'embellissement de la vie tout
» entière. Les sommes immenses qu'elle représentait faisaient le luxe des
» temps de prospérité; elles faisaient aussi la ressource des temps de guerre
» et de misère. A vrai dire, c'était tout l'avoir des rois, des princes et des
» seigneurs. Ce que nous plaçons dans les fonds publics, dans les actions
» industrielles, ce que nous possédons en argent comptant, un seigneur du
» moyen-âge l'avait en orfèvrerie, j'entends en bijoux de prix, en vaisselle
» fine, en grosse vaisselle d'or et d'argent. Capital mort, sans doute,
» mais qui donnait, au lieu d'intérêt, le plaisir fastueux d'étaler ses richesses
» sur les dressoirs, aux jours des grandes fêtes et des repas magnifiques.
» Quand venait le temps de crise, une guerre à soutenir, une rançon à
» payer, on appelait à soi les changeurs, on fondait les chaudrons d'or et
» d'argent, et l'on empruntait sur ses joyaux. S'agissait-il d'établir ses
» enfants, c'était la chambre des joyaux qui faisait les frais de la dot; mieux
» encore, dans l'habitude de la vie, il ne se passait pas de jour où l'on ne
» puisât dans son trésor pour donner quelque bijou de prix, un hanap d'or
» ou une simple écuelle dorée, à un favori, à un parent, à un ambassadeur
» étranger, à un messager chargé d'annoncer une victoire ou une défaite,
» au plus modeste des chevaucheurs enfin, venant, à toute bride, faire part
» de la naissance d'un fils ou d'un neveu (1). »

Ces lignes si vraies s'appliquent à tous les comtes de Flandre au quatorzième siècle et tout spécialement à Robert de Béthune. Nous avons vu ce comte mettre ses joyaux et les ornements de sa chapelle en gage entre les mains d'un lombard et des échevins d'Ypres; et cependant vers l'époque où

(1) De Laborde. Notice sur les émaux et objets divers exposés au Louvre; Paris, 1853, p. 84.

ses embarras financiers paraissent avoir été les plus grands, il possédait et achetait encore un grand nombre de précieux objets, comme le prouvent une quittance du 11 décembre 1305, d'où il résulte que Nicolas de Lagny, orfèvre de Paris, lui avait fourni des hanaps et des joyaux pour une somme de cent soixante livres et dix-huit sols, et un compte de 1308-1309 où l'on voit qu'il avait acheté de Jean La Perrière, autre orfèvre de Paris, une couronne, une ceinture et un diadème d'or, ornés de pierres précieuses et de perles pour la somme considérable de deux mille quatre cents livres et d'autres joyaux pour sept mille deux cents livres, avec sept tapis, deux banquiers et deux serges qu'il avait payés cent neuf livres quatre sols à Jean le tapissier. Vers le même temps, le receveur général de Flandre, Thomas Fin, était chargé de mettre dans le trésor du comte une couronne et deux diadèmes estimés deux cents livres parisis, sept diadèmes d'or a rubis et à émeraudes du prix de trois cents livres, deux autres diadèmes à gros saphirs, balais et autres pierres précieuses valant l'un deux cents livres et l'autre quatre cents, une agrafe offrant une grande émeraude carrée au milieu et quatre grosses perles et quatre balais du prix de deux cents livres, deux hanaps, un pot d'or et d'autres objets.

L'INVENTAIRE du mobilier de Robert de Béthune, rédigé après sa mort, le 27 septembre 1322, révèle un luxe, une accumulation de trésors et de richesses, à laquelle on aurait peine à croire si le document original n'existait point.

Cet inventaire est un rouleau en parchemin dont la longueur est, bien qu'il soit incomplet, de 2 m. 57. Il offre, non pas toutes les richesses de l'hôtel des comtes et des comtesses de Flandre, puisqu'on n'y trouve pas la vaisselle d'or ni la vaisselle à pierres precieuses, que plusieurs fois déja nous avons mentionnées, mais ce qui était conservé au moment de la mort de Robert de Béthune, au château de Courtrai, où ce comte semble avoir fait souvent sa résidence durant les dernières années de sa vie. La nomenclature s'ouvre par ce qui appartient à la chapelle. A la suite de plusieurs ornements à broderies et à parures, faits de ces samits ornés d'aigles, de griffons et de lions

dont nous avons déjà parlé, on trouve un « vies dras-d'aube a ymagenes, un messel enluminé qui est moult biaus » et plusieurs autres livres de chœur dont deux sont couverts d'argent doré, avec sujets en relief, et ornés de miniatures.

Il est aussi fait mention d'une croix à un crucifix d'argent en relief renfermant une parcelle de la Vraie Croix et de quatre bassins d' « uevre de Limogiens. » Nous appellerons tout spécialement l'attention sur quatre tableaux en argent doré offrant, des sujets en relief avec des reliques, et sur les tableaux en ivoire à volets, petits bijoux portatifs à scènes sculptées et peintes, dont les pièces se repliaient l'une sur l'autre, qui faisaient partie du mobilier des chambres à coucher, qu'on emportait en voyage ou à la guerre, et devant lesquels on s'agenouillait au moment de la prière. Ces objets étaient en grande vogue au quatorzième siècle (1).

En tête de la vaisselle d'argent est inscrite une nef, vase allongé, souvent en forme de navire, parfois en forme de château-fort, qui formait le motif milieu de la table et où se renfermaient, comme nous l'avons déjà dit, les épices les plus précieuses ainsi que les vases à boire, les cuillers et les objets à l'usage particulier du seigneur. On trouve parmi les autres pièces de la vaisselle d'argent, un seau pour le vin, vase qui affectait parfois la forme d'une fontaine, d'où sortaient diverses liqueurs, et un plat à deux anses pour l'aumône, où se déposait la part des pauvres. Dans la cuisine il y avait vingt-deux assiettes et divers plats, tous d'argent.

Nous reproduisons ici le titre de la plupart des livres. Le comte, avait dans son château de Courtrai : une Somme en français du Code et du Digeste; des Extraits des Institutes aussi en français avec une Constitution sur les fiefs; le poème des Miracles de Notre-Dame et celui de Godefroi de Bouillon en deux volumes; un autre exemplaire plus vieux du même roman; la Vie des saints en français; une autre Vie des Saints et des Apôtres; « un livre qui raconte pluseurs exemples de la vie des Peres et est au commenchement du livre li contes du Barisiel ; un livre qui parole

(1) M. La Barte en cite un certain nombre de spécimens dans les *Arts industriels au moyen-âge*, t. II, p. 377.

de Ruth, de Thobie, del Apocalipse et de plusieurs autres choses de le Bible, translaté de latin en romman; » le livre de Merlin; deux livres de sermons; deux cahiers de la Vie de saint Eustache, où se trouvent des lois et des sermons; un livre couvert de parchemin renfermant les Chroniques des comtes de Flandre; un autre sur les Commandements de Dieu; « une piel de parchemin enrolée a ymagenes et escripture en flament. »

A la suite des livres, l'inventaire offre des objets qui occupaient une grande place dans la vie et les distractions des chevaliers, des jeux d'échecs et des jeux de mérelles, sorte de jeu de dame: ces jeux sont en ivoire et en ébène, ornés d'argent ou d'un bois de senteur, comme tout ce qui servait au même usage, tables, chandeliers émaillés, cornets, dés.

Nous avons déjà signalé, en parlant de Raoul de Clermont, l'abondance des pierres précieuses dans le mobilier des seigneurs. Nous n'y reviendrons, au sujet de l'inventaire du comte Robert de Béthune, que pour appeler l'attention sur les curieux « camahieu » et les pierres gravées qui y sont mentionnées : « une pierre d'une tieste entaillié, uns casmahieus a ymagene blanke, plusieurs quacheus (medailles d'argent), une bullette d'argent a pierre vermeille si a ens une teste entailglié, une pierre vermelle de taille a une teste, deux casmahieus, une piere de jaspre bordé d'argent doré, en lequelle piere est entaillié l'arche Noe, une piere catmahieu sans or et sans argent a un lion tenant un blanc buef desous lui, un seel d'or a une pierre vermeille ou Nostre Dame est entaillié. »

Laissant de côté les anneaux et les fermaux, les bourses et les ceintures cités en grand nombre et sur lesquels abondaient les pierres precieuses, nous voudrions signaler quelques objets qui font connaître jusqu'à quel point le moyen âge avait poussé le raffinement du luxe et la recherche de la delicatesse : ici, c'est un couteau d'argent à manche de corail; là, « deus petis couteles aussi d'argent pour curer les dens ou deux forkoirs d'or l'un de dens et l'autre d'orelles; » des *Agnus Dei* encadrés dans l'or, l'argent et les pierreries, des chapelets d'ambre qui s'échauffaient sous les doigts et répandaient un parfum; de petits tryptiques et des statuettes d'ivoire que l'on portait en son

aumônière ; des peignes et des miroirs aussi en ivoire ; des longes d'épervier ornées de perles ; de petites fioles ou de petits barillets remplis d'eau de rose ; des boutons d'or renfermant de l'ambre et d'autres senteurs ; des pommes d'argent doré pour chauffer les mains.

Il n'est pas moins intéressant de signaler le grand nombre d'objets et de bijoux qui se plaçaient sur les tables ou se portaient dans les aumônières, par précaution contre l'empoisonnement et le sortilège. Sous l'influence de certaines traditions, venues de l'antiquité, des barbares et des musulmans, et d'idées fausses que répandait un art médical ignorant et empirique, le moyen âge cherchait à se mettre en garde contre le poison dans les repas, contre le venin des animaux, contre le mauvais œil et les sorts : cette pensée, qui semble avoir obsédé les esprits, explique comment il s'est fait qu'on a si souvent attribué au poison la mort des princes et des personnages puissants. Accordant à un certain nombre de pierres et d'autres objets la vertu de combattre le poison ou de signaler sa présence, les seigneurs les plaçaient sur les tables, ou les portaient sur eux-mêmes ; la mode et la richesse des bijoux dans lesquels se conservaient ces objets pouvaient d'ailleurs être pour beaucoup dans cet usage. L'inventaire du mobilier du comte Robert de Béthune présente, à ce sujet, un grand nombre de mentions. Plusieurs sont relatives à la médecine proprement dite : telles sont des fioles de Montpellier et des « fiolettes a mettre baume, » ornées d'argent. Mais ailleurs, nous trouvons « une pume (pomme) garnie d'argent a flairer pour guerir le rhume ; deux triacliers d'argent, l'un esmailliet et l'autre d'argent blanc noellé (niellé), » où se trouvait une poudre de thériaque, remède auquel on attribuait une vertu souveraine, comme nous l'avons déjà dit, contre le venin des animaux ; une « corne d'unycorne, » défense du narval, dont le prix était énorme au moyen âge, provenant, croyait-on, de la licorne, animal fabuleux, et qui, jusqu'à Ambroise Paré, a été considérée comme un contrepoison purifiant toutes les boissons dans lesquelles elle était plongée ; « une crois d'argent la ou les trois langues de serpent sont, trois langues de serpent en une broke d'argent en maniere de fleur de lis, » objets que l'on mettait sur les tables, dans le vase appelé à cause de cela languier, parce que l'on était convaincu que la langue du serpent

dénonçait la présence du poison dans les mets ou les breuvages; une autre mention portant « une bourse de soie vièse ou ens a noef langhes de sierpent, tant grandes que petites, dont l'une est virelée d'argent, » semble indiquer que l'on portait sur soi ce contrepoison ; « un grant safir clerc enflechiet d'or pendant a une cordielle dedens une boursiete et dist on qu'il entre en l'œil, et deus petis safirs qui sont boin pour entrer ens yeus, en deux petites boursietes, » rappellent la vertu que l'on attribuait à certaines pierres de garantir des maléfices et du mauvais œil; de même celles où il est question de poudre comme la suivante « une viese bourse pendant a une viese noir ceinture fierée d'argent la ou il y a trois fiollettes d'argent es quelles a pourre, » indiquent d'autres genres de précaution contre l'empoisonnement.

Le reste de l'inventaire est consacré à ce qui formait le mobilier, les vêtements et les joyaux ordinaires du comte et à ses armures. Outre des hauts de chausse à boucles d'argent et un corset vermeil à manches fourrées de gris, on trouve « l'espée qu'il souloit porter a une coroie de soie estoffée d'argent doré, une cotte hardie fourrée de gros vair, avec un chaperon fourré de menu vair et houche saingle a chevauchier, de brun drap mellé et un capiel de bevre (castor) fourré de menu vair. » Dans ses bourses de soie, se conservaient, outre de nombreuses pierres précieuses, des monnaies diverses et grand nombre d'anneaux d'or, les deux beaux rubis et le beau diamant qui avaient appartenu à son père; cette partie de l'inventaire mentionne encore un peigne et un miroir d'ivoire, le bassin pour la barbe en un fourreau de cuir, un vieux roman de Godefroi de Bouillon et une croix de jais avec un crucifix blanc et un évangéliste en marbre à chaque bras de la croix. Parmi les armures, qui présentent pour le cavalier, et aussi pour le cheval, un ensemble très complet, nous trouvons un camail, des cuissards et des brassières de Chambly, un camail de France, une gorgière, un heaume à visière et un chapeau de Montauban, un camail et une gorgière de Lombardie, un haubergeon de Milan, une épée de Florence avec la miséricorde, une autre épée « de la main maistre Jehan d'Orgelet, » une courte epée pour la guerre, un couteau de Lombardie, deux glaives de fer de Viersy, et deux de ces massues appelées *goedendag* dont les Flamands avaient fait un si terrible usage à la bataille de Courtrai.

Louis de Nevers, petit-fils de Robert de Béthune, semble avoir continué au point de vue des arts, comme il l'a fait au point de vue politique, les traditions de son aïeul. Une lettre des échevins d'Ypres, datée du 31 janvier 1327, fait connaître que ces échevins avaient remis à Martin de Huesdine, chapelain du comte, tous les joyaux que ce dernier leur avait laissés entre les mains la dernière fois qu'il était venu en leur ville. Un curieux fragment de compte daté de 1330, énumère les dépenses faites par Louis de Nevers et par son épouse Marguerite de France. Le comte achète des joyaux dont le détail n'est point donné, une épée à parer et vingt-deux ceintures, quatorze bourses et dix-huit gibecières, objets désignés aussi sous le nom de joyaux, ce qui n'étonnera pas si on se rappelle que les bourses et les ceintures étaient souvent ornées d'or, d'argent et de pierres précieuses. A la comtesse sont fournis : par Henri Le Grant, douze tapis pour une chambre, ce qui montre déjà ces ameublements complets en tapisserie, dont il sera souvent question au commencement et dans la seconde moitié du quatorzième siècle ; par Nicolas de Nesle, orfèvre, l'or nécessaire pour dorer des bassins et de l'argent pour la vaisselle ; par Bernard, de Valenciennes, un étui en cuir pour y renfermer la nef d'argent, les deux plats, le hanap et la fontaine servant à Marguerite. Celle-ci fait l'acquisition, lors de la vente des biens meubles de la reine Jeanne, sa mère, d'un petit livret et d'un tableau d'or, d'un autre tableau à reliques, d'une agrafe d'or, d'un miroir de cassidoine, d'un chapelet de jais à gros grains d'or et d'une sainte Marguerite, image de sa patronne.

Le comte Louis montre encore son goût pour les arts en 1334, lorsqu'il fait don, au chapitre Saint-Martin de Liége, à la prière de Guillaume d'Auxonne, son chancelier et chanoine de Paris, d'une châsse d'argent doré qu'il avait fait fabriquer pour y placer une relique de saint Martin. Trois comptes en rouleau, conservés aux Archives du royaume à Bruxelles, font connaître plusieurs autres dépenses faites au nom du même prince : des objets d'orfèvrerie sont achetés de 1334 à 1337 à Mathieu Maret, à Adam de Saint-Quentin, à Gilles Le Corembittere, à Nicolas d'Amiens, à Nicolas Barette, à Nicolas Barbeule, à « Bethe de le Mude ; » deux aigles d'or sont fournis par des marchands de Venise ; vingt marcs d'argent sont donnés à Jean Bernard,

à qui le comte avait commandé « une ymage » de son fils Louis, et pour le salaire de Richard la Reude *alias* Le Ruede, qui avait vendu une coupe dorée, livré trois bannières et un étendard aux armes du comte et fait « des ouvraiges » au château de Male. Ces détails, empruntés à des fragments de compte de deux à trois années, font vivement regretter la perte des comptes de la recette générale de Flandre dont on ne conserve que ceux des dernières années du quatorzième siècle.

En 1342, quelques mois après avoir obtenu, au colloque d'Éplechin, qu'on déclare nulles les créances des Crespin et autres usuriers d'Arras sur les chevaliers flamands, le comte Louis de Nevers a recours, en date du 25 août, à Rasse le Fourier, autre usurier de cette ville, qui s'associe à Jean Du Rez, lombard de Paris et à d'autres lombards, pour fournir au comte l'argent dont il avait besoin, sans doute afin de combattre les communes flamandes révoltées.

Ce document mentionne trois couronnes d'or dont la richesse dépasse, par le nombre de leurs pierres précieuses, tout ce que nous avons vu jusqu'ici : l'une offrait douze fleurons, cinquante-neuf perles d'Orient, onze grosses émeraudes, douze rubis et balais d'Orient avec douze autres émeraudes aux fleurons et quarante-huit rubis d'Alexandrie; l'autre dix fleurons avec quatre-vingt-dix-sept perles d'Orient et quatre-vingts rubis, balais ou émeraudes; et la troisième douze fleurons et vingt-quatre rubis et grosses émeraudes, avec quarante-huit rubis ou émeraudes, et cent seize perles d'Orient aux fleurons.

Nous ne pouvons négliger, en parlant des comtes de Flandre, la maison seigneuriale de Cassel, branche cadette qui sembla un instant vouloir disputer la couronne comtale à l'héritier légitime, et qui, durant presque tout le quatorzième siècle, a rivalisé, avec la branche aînée, de puissance, de richesse, de somptuosité et de goût pour les arts. En 1320, Robert, second fils du comte Robert de Béthune, pour prix de sa renonciation, au profit de Louis, son frère aîné, et du fils dudit Louis, à tous les droits qu'il pourrait avoir sur l'héritage de son père,

obtint un apanage qui était formé de la seigneurie de Cassel et de toute la Flandre-Maritime depuis Warneton jusqu'à Dunkerque et Nieuport, du domaine de Bornhem au quartier de Gand et de celui de Brugny en Champagne, ainsi que de la baronnie d'Alluyes et Montmirail en Perche qu'il tenait de son aïeule, Marguerite de Tonnerre, veuve du roi de Sicile. Il épousa, en 1323, Jeanne de Bretagne, fille aînée d'Arthur, duc de Bretagne, et d'Yolande de Dreux, comtesse de Montfort l'Amaury, ce qui accrut encore notablement sa fortune et sa puissance. Nous verrons son héritière agrandir ces domaines déjà si étendus. Les archives de cette branche cadette, qui formaient autrefois un fonds spécial à la Chambre des comptes de Lille, offrent un nombre considérable de documents très intéressants au point de vue de l'histoire de l'art.

C'est sans doute parce que Robert avait reçu de sa grand'mère Marguerite, comtesse de Tonnerre, veuve de Charles, roi de Sicile, la baronnie d'Alluyes et Montmirail, que se conserve, dans les Archives du Nord, le testament de cette princesse : il est daté de 1305 et présente un codicile de 1308. Marguerite, qui a fait l'admiration de son siècle par sa piété, ses vertus et l'élévation de son caractère, s'entourait d'objets d'art et de luxe, et s'occupait à lire et à broder; nous en trouvons la preuve dans ses dernières dispositions. Comme la plupart des seigneurs du moyen-âge, elle laisse les ornements de sa chapelle, croix, calices, vêtements sacerdotaux, ses joyaux et sa vaisselle entre les mains de ses exécuteurs testamentaires, pour que leur produit, lorsqu'auront été payées les dettes qu'elle pourrait laisser et réparés les torts qu'elle pourrait avoir causés, soit employé en aumônes. Elle fait, en outre, un grand nombre de legs, dont plusieurs doivent être signalés. Elle laisse : à Marie, reine de Sicile (1), son beau saphir et la croix qui appartint à son époux Charles I, roi de Sicile; à Jeanne, dame de Coucy (2), sa petite fille, le petit rubis qui appartint à son père Eudes, duc

(1) Marie de Hongrie, épouse de Charles II, roi de Sicile, fils de Charles Ier, époux de Marguerite, et de Béatrice de Provence, première femme dudit Charles Ier.

(2) Jeanne, fille du comte de Flandre, Robert de Béthune, et de la fille de Marguerite, Yolande de Nevers, qui avait épousé Enguerrand de Coucy et qui est souvent désignée sous le nom de dame de Coucy ou de Saint-Gobain.

de Bourgogne ; à Mathilde (1), aussi sa petite fille, des bassins d'argent doré servant pour sa toilette et le psautier de feu sa mère, Mathilde de Bourbon ; à son autre petite-fille Yolande (2) un vase de cristal à reliques ; à la princesse d'Antioche (3), qui avait passé une partie de sa vie avec elle, ses Heures d'argent et son livre blanc ; à monseigneur Robert de Luzarches, le bréviaire en deux parties dont elle se sert pour réciter le saint office, et à Gillette, petite fille de monseigneur Robert, l'autre bréviaire dont cette dernière fait usage pour répondre à la reine Marguerite durant la récitation de l'office ; à la dite Gillette et à Huguette, ouvrière, toute la soie, tout le fil d'or et toutes les perles que, dit Marguerite en son beau langage, « je arai ou temps que nostre Sires fera son commandement de moi. » Elle ordonne enfin qu'on laisse à Robert de Luzarches tout ce qu'elle lui a donné, lettres, reliques et joyaux, en s'en rapportant uniquement à ce qu'il dira à ce sujet.

Le petit fils de la pieuse comtesse de Tonnerre, Robert de Cassel, n'eut point la vie calme et noble de son aïeule. Les affaires nombreuses auxquelles il se mêla lui suscitèrent des besoins d'argent ; nous en trouvons la preuve dans une lettre du 8 août 1324, d'après laquelle Jean Lecourt, bourgeois et orfèvre d'Ypres, lui remet un acompte de huit cents livres, et dans une autre lettre du 25 avril 1326 où nous voyons qu'il avait donné deux couronnes d'or en gage à sa sœur Jeanne, dame de Coucy et Saint-Gobain, pour obtenir en prêt une somme de trois cents livres.

Une autre pièce sans date mais qui est antérieure à 1331, puisqu'il y est question de la naissance de Jean, le fils de Robert de Cassel et de Jeanne de Bretagne, donne une idée de la générosité de cette dernière. A l'occasion de la naissance de la fille du Roi, elle avait offert en présent

(1) Mathilde, sœur de Jeanne, qui avait épousé Matthieu de Lorraine et qui est souvent désignée sous le nom de dame de Florence ou de Floranges.

(2) Yolande, sœur de Jeanne et de Mathilde, qui épousa Gautier d'Enghien.

(3) Marguerite de Beaumont, fille de Louis de Brienne et veuve Bohémond VII, prince d'Antioche.

des pierres précieuses à la messagère, qui lui apporta la nouvelle de la naissance de cette enfant, à sa nourrice et à sa « berseresse; » à l'occasion de la naissance de son fils Jean de Flandre, elle donna une coupe à Gautier de Meetkerke, garde du château de Nieppe, où sans doute elle se trouvait, et un hanap à Isabelle, qui paraît avoir été une femme de sa maison ; deux autres hanaps dorés, achetés à Paris comme celui dont il vient d'être question, furent offerts à maître Jean Le Jose et au chirurgien. Divers autres dons sont encore mentionnés.

Robert de Cassel mourut à Montigny-en-Perche entre le 26 mai 1331, jour duquel est daté son codicile, et le 1er juin suivant, jour où ses exécuteurs testamentaires firent l'inventaire de ses biens meubles (1); il fut enterré, comme il l'avait ordonné en son codicile, à l'abbaye de Warneton. Une lettre du 14 mai 1332 fait connaître que sa veuve, Jeanne de Bretagne, envoie à Paris cent cinquante-trois livres douze sous « pour la tombe de feu monseigneur » et autres dépens. Vredius, copiant un passage d'un auteur du quinzième siècle, dit qu'à « Wastene (Warneton et non Watten), au mitan du chœur, est une tumbe de marbre poly, au dessus ung couché, armé de haubergerie, le tout d'hallebastre; il porte sur luy ung grand escu de Flandre, a la bordure endentée. Sur la tombe on lit cestte épitaphe : Chy gist monseigneur Robert de Flandre, sire de Cassel, filz du conte Robert, jadis conte de Flandre, qui trespassa l'an 1331, le jour de la Trinité, et luy fist faire ceste sepulture madame Jehenne, aisnée fille ou duc de Bretagne. » Ce tombeau fut sans doute détruit, lorsque les hérétiques du seizième siècle pillèrent l'abbaye de Warneton.

L'inventaire des biens meubles laissés par Robert de Cassel présente des mentions curieuses pour le sujet qui nous occupe. Il offre un état abrégé de la vaisselle et du linge qui se trouvaient dans l'hôtel de ce prince au moment de sa mort, et des objets d'or et d'argent qui étaient alors entre les mains de Jeanne de Bretagne. A l'office de la cuisine, de la paneterie et de la

(1) Nous donnons ces détails, parce que les historiens ne sont pas d'accord ni sur le lieu, ni sur la date de la mort de Robert de Cassel, ni sur l'endroit où il fut enterré. Si sa mort eut lieu, comme le dit Vredius, le jour de la Trinité, c'est au 26 mai qu'il faut la placer.

bouteillerie de Robert, il y avait soixante-huit assiettes d'argent, vingt hanaps sans pied et cinq pots d'argent; à l'office de Cambier, » li barbier, » deux drageoirs à pied, deux louches, un bassin rond, un pot lavoir, six crousekins d'Allemagne, deux bassins plats et plusieurs autres objets, aussi d'argent. Jeanne de Bretagne avait par devers elle, les joyaux et la vaisselle d'or et d'argent : quatre couronnes dont une grande à rubis et émeraudes achetée à la duchesse (de Bretagne) et une autre à grands saphirs et à perles qui avait été donnée par madame de Coucy; cinq chapeaux d'or, dont un émaillé, à perles, saphirs et balais, acheté aussi à madame la duchesse; neuf coupes d'argent qui avaient été offertes en don par madame de Coucy, par la dame de Boulers, par l'abbesse de Bourbourg, par l'abbé des Dunes, par le prévôt de Saint-Martin d'Ypres, par Guillaume de Steellande, par Gilles Artrieke, par la ville de Cassel, par le comte de Flandre; une nef d'argent doré donnée par sire Jean de la Pierre; un drageoir doré et émaillé et deux pots d'argent reçus en présent à Ypres; un petit pot d'or à eau; huit petits plats d'argent à mettre fruits; un petit bassin avec « une chauffoure » d'argent; un rubis que l'évêque de Térouane avait présenté à madame le jour de son mariage; le beau rubis; un autre petit rubis; un diamant; deux saphirs et une émeraude dont monseigneur lui avait fait don; la petite émeraude qu'elle avait reçue de madame la duchesse; une agrafe à huit émeraudes avec camée au milieu; une boîte d'argent émaillée; une image d'ivoire et un tableau d'argent; un petit tableau d'argent, offert par la comtesse de Saint-Pol.

Au nombre des cinq couronnes qui viennent d'être mentionnées se trouvaient sans doute les deux couronnes que Jeanne de Bretagne prêta à sa fille Yolande et au comte Henri de Bar, pour les cérémonies du jour et de la soirée de leur mariage, et qui, d'après l'analyse faite au dix-huitième siècle d'un document aujourd'hui perdu, offraient l'une six grands fleurons et six petits en manière d'arbrisseaux, avec plusieurs perles, saphirs, balais, émeraudes, et douze cadrans avec douze carillons émaillés, l'autre huit grands fleurons en forme de croix et huit petits en forme de

trèfle, plusieurs perles, balais et émeraudes avec seize cadrans et seize carillons. Les deux jeunes époux pouvaient conserver ces deux splendides joyaux, à condition de laisser en jouissance, sa vie durant, à Jeanne de Bretagne, la maison située à Paris près le Pont-Perrin. Ces renseignements sont extraits d'une lettre du 3 décembre 1341.

Huit mois auparavant, la même Jeanne de Bretagne et sa fille Yolande, avaient envoyé à Saint-Jacques de Compostelle trois statues, l'une de vermeil représentant saint Jacques et les deux autres d'argent représentant Jeanne et sa fille; Jean de Champeaux, professeur ès-lois et archidiacre de Melun, alla porter ces statues en Galice et les plaça lui-même au haut du retable à incrustations d'argent qui s'élevait au-dessus du maître-autel près de la grande statue d'argent de saint Jacques, donnée par le roi Sanche, à gauche; maître Jean de Champeaux, offrit en outre, en son nom, une statue qui fut placée, plus bas que les deux statues de Jeanne et d'Yolande, sur le chapiteau de la colonne qui soutenait le retable, à gauche. Nous avons vu en 1337 le comte de Flandre faisant ciseler, par Jean Bernard, une statue d'argent, qui représentait son fils; c'était sans doute, dans un but pieux qu'elle avait été commandée, comme celles de Jeanne de Bretagne et d'Yolande, dame de Cassel. Ces statuettes en métal précieux, dont il est fait mention en un grand nombre de documents, étaient ordinairement travaillées au repoussé; c'étaient, d'après quelques spécimens encore aujourd'hui conservés, de véritables chefs-d'œuvre, qui se faisaient remarquer, ainsi que le dit M. Labarte, « par la sévérité du style, la correction du modelé, le bon agencement des draperies et la finesse de l'exécution. » En les étudiant, on ne peut s'empêcher de reconnaître « l'importance et le mérite de la sculpture d'or ou d'argent au quatorzième siècle. Il y avait alors de très bons sculpteurs, et les plus habiles de ces artistes s'étaient faits orfèvres (1). » Yolande, dame de Cassel, dont nous venons de parler, montra une prédilection marquée pour le luxe et pour les arts, ainsi que nous l'établirons par un grand nombre de faits, quand, après avoir parlé des comtes

(1) La Barte. *Les Arts industriels au moyen-âge;* t. II, p. 346.

d'Artois et des comtes de Hainaut, nous ferons connaître l'influence exercée sur le développement des arts par les comtes de Flandre depuis l'avènement de Louis de Male jusqu'à sa mort.

Lorsqu'on a lu,. dans les inventaires, les longues nomenclatures de riches étoffes, de tapis précieux, d'objets d'orfèvrerie délicatement travaillés, qui y abondent, on se fait une idée du luxe qui régnait à la cour des comtes et des seigneurs, et l'on comprend que le trouvère des ducs de Brabant au moment où il représente Berthe, son héroïne, abandonnée dans une forêt sauvage et n'ayant pour couche que l'herbe et les feuilles, se laisse aller à dire, en pensant à son palais :

> Povre ostel ot la dame, quant vint a l'anuitier,
> N'i ot maison, ne salle, ne chambre, ne solier,
> Ne coute, ne coissin, lincuel, ne oreillier,
> Ne dame, ne pucele, serjant, ne escuier,
> Ne tapis estendus pour son cors aaisier (1).

Cette citation et tout ce que nous avons dit au sujet des inventaires du mobilier et des tapis au treizième et au quatorzième siècle montrent que M. Thiers s'est trompé, lorsque, comparant la situation du moyen âge à celle de notre époque, il dit dans son livre sur *la Propriété* : « Il y a trois à quatre siècles, les rois, dans leurs donjons, avaient de la paille sous les pieds : aujourd'hui le plus simple commerçant, dans l'intérieur de sa demeure, marche sur des tissus de laine émaillés de fleurs (2). » Si l'on compare, nous ne disons pas au point de vue du confortable, mais au point de vue du luxe et de l'art, les châteaux et les hôtels du moyen âge à ceux des temps modernes, l'avantage n'appartient pas à notre siècle.

(1) *Berthe aux grans piés*, publié par M. Paulin Paris ; Techener, 1836 ; p. 56.

(2) Thiers. *De la Propriété*, Paulin Paris, 1848 ; p. 88.

CHAPITRE XIX.

L'ART A LA COUR DES COMTES D'ARTOIS DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

Les comtes d'Artois ; la comtesse Mahaut. — Travaux artistiques et peintures murales dans les châteaux de Bapaume, de Lens et de Conflans. — Le château d'Hesdin ; sculpteurs et peintres qui y travaillent. — La chapelle des Clarisses de Saint-Omer et la Chartreuse de Gosnay. — Tombeaux de plusieurs membres de la famille des comtes d'Artois en Bourgogne, à Maubuisson, à Paris, à Arras. — Les sculpteurs Jean Pépin, de Huy, et Jean Aloul, de Tournai. — Les De Boulogne, peintres du château d'Hesdin ; les merveilles de ce château. — Les manuscrits et les scribes et enlumineurs des comtes d'Artois. — L'orfèvrerie à Arras ; les orfèvres des comtes d'Artois.

LE COMTÉ D'ARTOIS, réuni au domaine royal sous Philippe-Auguste, avait été donné en apanage par le roi Louis VIII à Robert, son second fils, à condition qu'il serait tenu en fief de la couronne. Ce comte suivit la politique du roi de France et prit part aux expéditions de son frère saint Louis ; il en fut de même de son fils, Robert II, dit l'illustre, qui, après avoir été armé chevalier à Tunis par le Roi, commanda l'armée de Philippe-le-Hardi dans la Navarre et passa ensuite dans le royaume des Deux-Siciles qu'il administra durant cinq ans après la

mort de Charles d'Anjou et où il livra contre Roger Doria une mémorable bataille navale. Sous le comte Robert II (1250-1302) et sous sa fille Mahaut 1302-1329) qui avait épousé Othon, comte de Bourgogne, l'influence française et les rapports avec Paris ne firent que s'accroître. Nous en trouvons des preuves à l'occasion des nombreux et importants travaux d'art que les comtes d'Artois firent exécuter.

Ces comtes possédaient, à Bapaume, à Avesnes-le-Comte, à Lens et à Aire, des châteaux où ils séjournaient parfois assez longuement; le plus souvent, ils résidaient dans leur somptueux château d'Hesdin ou dans ceux d'Arras et de Saint-Omer; à Paris, où ils faisaient, comme nous l'avons dit, des séjours fréquents et prolongés, ils avaient les hôtels de Conflans et de Saint-Pol. Les comptes des travaux exécutés dans ces hôtels et ces châteaux présentent des mentions très importantes pour l'histoire de l'art.

En 1290, le comte Robert II confiait la restauration de l'autel de la chapelle de son château de Bapaume à « un paigneur, » dont le nom ne nous est point parvenu. En 1314, la comtesse Mahaut faisait exécuter par des sculpteurs, dans la salle du même château, un entablement, cinq fenêtres pour y placer des verrières et « des cappes franchoises a couvrir l'escu de le grande keminée. » En 1324, Noël le verrier et son valet reçurent trois sous et six deniers par jour pour les verrières « de le grant salle, de le chapelle et de le fausse porte. » En cette même année furent commencés au château de Bapaume des travaux de peinture qui ont une véritable importance. Pour leur exécution, la comtesse Mahaut manda un peintre de Saint-Quentin. Cet artiste, qui se nommait Jean De Laigni, nom d'un orfèvre de Paris, fit avec la comtesse un accord par lequel il s'engageait à peindre les deux tables de l'autel du château « de fin argent doré et les hymaiges qui sont sus de boin azur et de boin sinople et de boines autres couleurs, » en diaprant de feuillages le fond de ces tables; il devait en outre enluminer les quatre anges qui étaient autour du chœur et retailler leurs visages, décorer d'argent doré les colonnes du ciborium en les semant d'écussons aux armes d'Artois et peindre de bon ocre et de bon vernis les deux « pignons de le montée

de le cambre de ma dame, et le puie et les terraisses et le planquier de dessus. » Ce fut, on le voit, un travail dont l'exécution exigeait un artiste.

IL EN avait été de même en 1300, au château d'Aire, où la comtesse Mahaut avait fait payer une somme de sept livres dix sous « a maistre Simon le pagneur, pour faire et paindre une noeve tavle devant l'autel de le capiele et une autre haut deseure l'autel, pour faire les ymagenes d'entour le capiele, le chiel du canchel et le lambrusiel par dehors, » et où Baudin Molet fournit de la toile « pour faire un drap sour l'autel et pour coler as tavles del autel. » Ici encore, il s'agit d'un retable peint et de scènes ou au moins de figures exécutées par un peintre. En 1344, un verrier de Béthune, Jean As Cokelès, fera marche pour cent sous avec le duc Eudes, alors comte d'Artois, pour refaire toutes les verrières de la chapelle et des salles du même château « de tel voirre et tel couleurs qu'il y appartenoit, selonc le premiere fachon, en armoieries et en ymaiges. » Ce sera encore une œuvre d'art.

Les travaux exécutés en 1307 et en 1308 au château de Lens, presentent un caractère non moins curieux et plus important : ils montrent, comme nous le verrons en parlant de l'hôtel de Conflans, que les salles des châteaux étaient ornées de peintures murales à sujets. Par un accord passé en 1307 avec la comtesse Mahaut, maître Robert de Rebrœuves et maître Jean Acart prennent l'engagement pour une somme considérable, cent livres parisis, de couvrir de peintures, au château de Lens, la salle, la chambre de madame la comtesse et « le cambre moiene ou du milieu. » Les poutres du plafond de la salle devront être décorées les unes en rouge et les autres en vert « estincelé de fin or; » sous les bordures de la muraille de la salle sera representee « une renghé d'escus armoiés, » et dans la chambre « moienne une histore » dont le sujet ne nous est pas connu, parce que l'humidité a rongé la partie du document où il était mentionné; d'après la convention, on devait peindre, « par dessous l'istore, de vert a ole, et sur le vert estincelé de fin or, et ès pignons de le sale chevaliers joustans. » Nous voyons, dans le compte du

bailliage de Lens, pour l'année 1307, que vingt-six fenêtres furent faites par maître Othon, verrier à Arras. Le compte de 1308, nous apprend que maître Robert De Rebreuves et d'autres peintres « pagnirent et armoierent de paintures losanghiés XVII arkes qui sont deseure les fenestres de le sale et de le cambre et V autres arkes qui sont en le cambre desus sous les vautes. »

En 1346, « maître Jehan le paigneur » décora des armes du duc Eudes, alors comte d'Artois, et de celles du Roi et du capitaine du château, plusieurs bannières placées sur les portes et les tours.

De 1314 à 1330, Mahaut s'occupe surtout de l'embellissement du château de Conflans, où elle résidait lorsqu'elle se trouvait à Paris. Les comptes nous apprennent que cet hôtel était orné de verres de couleur historiés : en 1314, maître Évrard, désigné comme peintre et comme imagier, construit « un bastiment d'une sale, ou manoir madame a Esconflans, » pour le prix de douze cents livres; Jean De Sez, verrier à Paris, y fait des travaux en 1316, et il les continue en 1318, année durant laquelle il mourut; en 1319, sa veuve Marguerite fournit encore « III petis paniaus de voirre vignetez, V piés de voirre d'ymagerie, mis en la fourme du grant clotel costé le chapelle, » et en 1329 nous trouvons une quittance de Guillaume Doucet, verrier « demourant a la verrerie a Paris, » qui avait épousé la dite Marguerite après la mort de Jean De Sez. Le pavement des galeries avait été fait avec le plus grand soin : un reçu de Guillaume De Calais, « demourant al escole Saint Germain a Paris, » daté du 1 novembre 1320, fait connaître qu'on avait amené par eau, de Rouen, dix mille carreaux plombés « dont les grans galeries del ostel ma dame a Conflans furent pavées; » et le 5 février suivant, Guillaume Bellebarbe avait fait « I toises de pavement de quarreaux plommez, ou clotel de par ou on entre de la chambre de la comtesse en la tour de son hostel a Conflans. » Les travaux de peinture exécutés à cet hôtel doivent plus spécialement attirer notre attention. En janvier 1319, Robert Le Fenier reçoit dix livres « pour la painture du pignon de la salle del ostel ma dame a

Paris, » et il peint en outre « les alées de devant la consiergerie et le porche de la grant porte et le petit pignon; » au mois de mars 1320, Henriet Haquin et Guillot De Prayant décorent de peintures l'un les chambres et l'autre les galeries du même hôtel de Conflans. La comtesse Mahaut voulut consacrer, dans ce palais, une grande œuvre d'art au souvenir des exploits d'Othon II, son mari. Le 20 juin, vendredi avant la saint Jean-Baptiste 1320, elle fit à ce sujet un accord avec Pierre De Bruxelles, peintre résidant à Paris. En voici les articles principaux : la galerie de l'hôtel sera décorée avec une somptueuse magnificence; sur les piliers, une peinture rouge vermillon avec des fleurs de lis d'argent; sur les murs, sous une bordure formant cadre, un fond vert « carrelé de blanc refendu de vermillon, » et, si la comtesse le préfère, des courtines ou des arcatures. Au milieu de ces décorations, seront exécutées des peintures murales à sujet; le champ ou fond de ces peintures sera « de plonc le plus fin que l'on pourra trouver; » sur l'un des pignons, on représentera, en peinture, le comte Othon jetant deux barils de vin en une fontaine, souvenir de son expédition en Sicile; images, armes et écus du comte d'Artois et des chevaliers, tout devra être exécuté avec une scrupuleuse exactitude. Il en sera de même pour les autres « images et estoires » qui doivent être conformes à l'esquisse présentée par l'artiste. Le tout sera fait « a l'huille et des plus fines couleurs que l'on pourra. » Et ce projet fut exécuté : en effet Pierre De Bruxelles, qui avait déjà reçu un acompte de seize livres parisis, déclara par une quittance, datée d'après la fête de la Madeleine 1320, avoir reçu les quarante-huit livres qui lui avaient été promises. Nous le voyons encore en 1321, recevoir dix-huit sous pour « rappareiller les peintures de Conflans quant le roy s'en party, » et, le 17 novembre 1329, donner un reçu, au sujet de travaux qu'il avait opérés pour la comtesse.

L'hôtel que les comtes d'Artois possédaient à Arras fut aussi l'objet de travaux artistiques. L'Inventaire des chartes d'Artois, rédigé par Godefroy, mentionne en 1299 la veuve de Jean Du Parket, qui avait peint une salle en cet hôtel; nous voyons en 1311, Acart orner de peintures la loge qui est sur le préau; en 1313, Thomas « l'imagineur » et Jean « Le Voesseur » recevoir seize sous pour avoir travaillé à deux cheminées derrière la chapelle

de madame; en 1328, Jean le verrier, travailler dans la salle, la chapelle et la chambre « des damoiselles; » et en 1329, Jean Camus « huchier, » fournir des tables, des lambris, des sièges et trois fenêtres pour la Chambre des comptes de cet hôtel, où les verrières furent faites par Jacques Vrode.

La résidence favorite des comtes d'Artois était l'édifice élevé dans leur vaste et beau domaine d'Hesdin. Outre le château-fort, situé au nord de la ville de ce nom, il y avait un château de plaisance, véritable palais, offrant plusieurs dépendances, le Neuf-Manoir et la maison du Marais, dont l'emplacement paraît être l'endroit où se trouve aujourd'hui la propriété qui porte le nom d'Étruval. Les comtes d'Artois et leurs successeurs les ducs de Bourgogne semblent avoir voulu décorer à l'envi cette résidence princière, où ils donnaient des tournois, des fêtes et des chasses, et où ils reçurent plusieurs fois le roi de France. D'importantes constructions furent élevées au château d'Hesdin, vers la fin du treizième siècle. Le 24 février 1295, Renaud Coignet de Barlette, chevalier, garde de la terre d'Artois et maître des œuvres du château d'Hesdin, avait fait exécuter, outre la clôture du parc, des travaux considérables de charpente et de peinture dans le château même. On lui remit, pour payer les entrepreneurs de ces travaux, la somme de deux mille neuf cent quatre-vingt-huit livres onze sous et trois deniers. On paya de plus, en 1293-1295, seize livres au peintre Clément qui avait travaillé dans le château, douze livres au peintre Guillaume Le Careton, qui avait décoré la maison du Marais, et diverses sommes à Étienne et à Jean Le Layer pour fournitures d'huile, d'œufs et de colle, livrées au peintre Robert D'Auxerre, chargé à forfait de l'ornementation de la chapelle. Le 5 novembre 1298, une somme de trente-et-une livres deux sous et deux deniers fut payée pour couleurs achetées à Arras, afin de peindre « le noeuve chapelete de le noeuve sale de Hesdin, » ce qui indique encore un travail artistique.

De 1299 à 1306, les comptes présentent le nom d'un maître sculpteur en titre pour les ouvrages du château, Guissin, qui recevait de ce chef une pension de deux sous par jour.

Guissin, avec plusieurs autres sculpteurs qui sont, comme lui, désignés sous le nom de « tailleurs de coutel, » exécuta durant ces sept années un certain nombre d'œuvres importantes : un crucifiement placé dans la chapelle au-dessus de l'autel, auquel coopéra Bauduin De Wissoc qui recevait vingt deniers par jour; les travaux de l'oratoire de la comtesse Mahaut, où plusieurs anges furent sculptés par Jean de Saint-Omer dont les journées étaient de dix-huit deniers ; la porte de la chapelle; la chambre de madame où le dit maître Guissin représenta des rois et une reine, et pour laquelle il fit des statuettes et Jean de Saint-Omer une image de saint Louis. On voit encore Guissin s'occuper, avec les sculpteurs dont nous venons de parler et avec Thomas de Vrechot, Guillaume de Saint-Omer et Gilles d'Audenehem, lequel était payé parfois vingt-deux deniers et parfois deux sous par jour, d'ouvrages « pour maistre Perron l'astronomien, » d'engins pour la guerre au nombre desquels semble avoir été une machine qu'on appelait « la teste de sangler, » du Pavillon, de fenêtres et de chaises pour la chambre de monseigneur, de la chapelle des « noeves cambres » et de la table d'autel de la chapelle du Marais. En 1299 le sculpteur Jean de Brukessent, qui ne paraît pas avoir été, comme les autres, sous la direction de Guissin, avait reçu douze livres « pour tailler VI angelos et VI colombes pour la chapelle, » mention, indiquant un autel entouré de courtines appendues à des colonnes surmontées par des anges, analogue à celui que nous avons décrit en parlant du chœur de l'ancienne cathédrale d'Arras.

Ces sculptures de bois et de pierre furent, conformément aux traditions suivies durant le moyen-âge, enrichies d'or, d'argent et de couleurs variées.

Nous avons dit plus haut que divers travaux importants de peinture avaient été exécutés, de 1295 à 1298, par plusieurs maîtres. En 1299, on voit paraître pour la première fois le peintre en titre du château d'Hesdin, Jacques de Boulogne, dont les descendants occupèrent ce poste presque constamment durant plus d'un siècle et demi. Le comte donna ordre de payer trois cent douze livres dix-neuf sous six deniers à Jacques, son « paigneur, » pour trois milliers et demi d'or et des couleurs ;

les comptes de cette année montrent Jacques de Boulogne et le peintre Hachart, recevant deux sous par jour, et d'autres peintres Michel de Boulogne, Eustache de Lisbourg et Jean Le Fournier, payés au prix de vingt deniers par jour, pour peindre la « gloriette » des galeries, les anges de la chapelle avec les colonnes qui les portent et le retable placé derrière l'autel avec le crucifiement dont il est surmonté. Michel de Boulogne reçoit en outre une somme de cent vingt livres pour peindre la « neuve salle » et une chambre semée d'écussons aux armes du comte. Jean Le Layer avait fourni, pour les peintres, de l'huile, de la colle et de l'œuf, mention curieuse qui prouve que, dès 1299, l'huile entrait, avec l'œuf et la colle, dans la préparation des couleurs servant pour la peinture murale. Dans le compte de Robert du Plaissié, bailli d'Hesdin pour l'année 1301, il est dit expressément que l'huile était mélangée aux couleurs : à « Bauduin l'olieteur pour oile pour mettre es couleurs, XXVI los et demi, XLI los d'ole. » Dans un compte du même bailliage pour l'année 1304, nous trouvons encore : « Por couleurs et oile de linnis (lin)...., por oile por faire ces couleurs, VIII los; por oile et oeus a faire destrempre, et por soies et brousses.... » Nous ferons remarquer plus loin l'importance de ces mentions, au sujet des procédés employés par les peintres dès le commencement du quatorzième siècle.

En 1300 et 1301, c'est dans la maison du Marais, à la chapelle, à la chambre « as papegais, » et dans le château même, à la chappelle, au char de madame, et à la chambre de monseigneur le comte où l'on restaure à l'aide de cire et de plâtre les têtes des rois, que travaillent les peintres de l'année précédente, à qui il faut ajouter Jean de Larbroie à vingt sous par jour, Jean Le Layer à dix-neuf deniers, Thomassin Pagan à dix deniers, Symonnet de Rollaincourt à huit deniers, ainsi que Eustache de Rollaincourt, Henriet Ennelard, Jean Dore et Baude Hurte « pour maurre couleurs, » à huit, six ou cinq deniers par jour. De 1303 à 1306, les mêmes peintres décorent la chapelle des Neuves chambres, les Neuves chambres elles-mêmes et la chapelle du Marais. En 1303, maître Jacques de Boulogne avait reçu une gratification de dix livres que « ma dame li a donnée oultre ses journées; » en 1305 il décore la chapelle du Marais

et fait un tableau pour « mademoiselle d'Artois. » En 1306, le sculpteur Guissin, travaille encore à la table d'autel de la chapelle du Marais.

A partir de 1307, nous ne trouvons plus dans les comptes les gages du maître des « tailleurs de coutel » ou des sculpteurs; mais nous y rencontrons, avec la même allocation de deux sous par jour, Jacques de Boulogne sous le titre de « maistre des engiens du chastel et des paintres. » En cette année et durant les suivantes, on voit plusieurs des peintres cités plus haut continuer leurs travaux, sous la direction de Jacques de Boulogne, aux images de la chapelle Saint-Jean, aux rois et aux reines de la chambre de madame, et dans plusieurs appartements qui tirent leur nom des principaux motifs de leur décoration, la chambre « d'inde » ou bleue, la chambre « as roses, » la chambre « as escus, » la chambre « as fleurs de lis, » la chambre « as canchons. » En 1309, Jacques de Boulogne est envoyé par la comtesse en l'église Notre-Dame de Boulogne « pour ouvrages » au sujet de feu monseigneur d'Artois; et une somme de soixante livres lui est allouée en 1312 « pour les IIII chierges qui sont devant l'ymage Nostre-Dame a Boulloingne refaire et pour le chevalier et le cheval qui sont fait en la remenbrance mon seigneur d'Artois repoindre tout de nouvel. » Il y avait donc, dans l'église de Notre-Dame de Boulogne, une peinture représentant le comte d'Artois à cheval. La même année 1312, à Jacques, Michel et Laurent de Boulogne, à Lignage et à Eustache de Lisbourg, sont adjoints, comme peintres, Michel Lescot et Richard Des Mortiers taxés à vingt deniers par jour, Jean Le Layer à dix-huit deniers, Eustache de Rollaincourt à douze deniers, en 1313 Jean de Harmaville à vingt-trois deniers et en 1315 Jean de Fienles, à six deniers, et une femme de la famille des De Boulogne, Jeannette, aussi à six deniers. En cette même année 1315, au mois d'août, les peintres tracent sur le parchemin l'esquisse de deux peintures murales, destinées sans doute à l'une des chapelles, « le Lignage Nostre Dame et le Légion des angles en ordre. » Voilà encore des peintures à sujets. En 1322, Laurent de Boulogne, qui reçoit alors vingt deniers par jour, est chargé de repeindre les célèbres galeries du château et les niches, les images et les machines qui se trouvent en ces galeries; le même artiste en 1326 reçoit quarante et une livre « pour paindre le noeve cambre ma dame et le capelle en la maniere que uns escris le devise; »

et en 1327 il repeint à neuf la vieille chambre de la comtesse et y sème de nouvelles fleurs de lis dorées.

La comtesse Mahaut, outre les chapelles qu'elle fit décorer dans ses châteaux, eut soin d'embellir plusieurs églises et monastères parmi lesquels nous devons mentionner le couvent de Sainte-Claire à Saint-Omer et la Chartreuse du Val-Saint-Esprit à Gosnay.

Les comptes conservés dans les Archives du Pas-de-Calais font connaître que la construction du couvent et de la chapelle des Clarisses de Saint-Omer s'acheva en 1325, et que le dimanche devant la Saint-Luc eut lieu la bénédiction du grant autel, pour lequel Guillaume Le Banni avait fourni une lame de marbre de Tournai, qui coûta cent sous. Jean de Saint-Omer avait taillé les stalles en pierre et la grille aussi en pierre, qui séparait les religieuses de l'enceinte ouverte aux fidèles. Les travaux de peinture présentent un intérêt tout spécial. Dans la chapelle, le réfectoire, l'école et le chapitre, Nicolas de Closcamp, pour une somme de trente livres, peignit des carrés sur un fond jaunâtre et décora, partie de vert et partie de vermeil, avec des bordures et des filets rosacés, les bancs, les montants et les poutres. D'autres travaux exécutés la même année par le même artiste et par Nicolas de Crokemare, qui reçut vingt livres, nous apprennent qu'entre le chœur des religieuses et l'autre partie de la chapelle se trouvait un treillis qui fut doré, et que tout auprès, au-dessus du « cancel, » qui entourait l'autel, et de la réserve eucharistique, s'élevait un ciborium désigné sous le nom de « columberch, » dont les colonnes peintes à l'huile, les unes en vert et les autres en rouge avec des ornements en or fin et des écussons aux armes d'Artois, portaient quatre anges aux aîles « plumetées de couleurs » et dorées. Sur l'autel se voyaient deux retables : celui de dessus, dont les bords dorés étaient émaillés de verre, représentait un crucifiement avec la sainte Vierge et saint Jean, et « les six heures du jour, » le fond en couleurs et les diadèmes en or; sur celui de dessous, dont le fond et les bords étaient décorés de même, on voyait le couronnement (de la Vierge) et les quatre Évangélistes. Ces derniers travaux avaient été exécutés par Nicolas de

Crokemare. Nicolas de Closcamp, outre les ouvrages dont nous avons parlé, avait peint douze images qui étaient dans le cloître, et au portail un crucifiement avec la sainte Vierge et saint Jean, ainsi que les statues de monseigneur d'Artois, de la comtesse Mahaut, de la reine de France (Jeanne, veuve de Philippe-le-Long), du prévôt d'Aire (Thierri d'Hireçon), et un « himage » du couvent de Sainte-Claire, le tout estoffé de « fin or et de couleur a ole. » Cette dernière mention, celles qui se rapportent au ciborium et celles dont il est question dans les travaux exécutés au château d'Hesdin, présentent, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, un intérêt tout spécial au sujet de l'histoire des procédés employés par les peintres : elles etablissent, d'une manière incontestable que l'huile était employee pour la mixtion des couleurs plus d'un siècle avant les Van Eyck. Et nous ajouterons qu'il ne s'agit pas seulement ici de peintures faites sur les murs d'un appartement, comme nous l'avons vu dans les travaux exécutes au château de Conflans; mais aussi de peintures faites sur des matières qui ne s'imprègnent point de couleur, telles que le bois et la pierre : la solution du problème de la peinture à l'huile était déja, à cette époque, sinon trouvée au moins à peu près préparée. De grandes peintures à sujets ont donc été commandées par la comtesse d'Artois, Mahaut, non-seulement dans ses châteaux de Bapaume, d'Hesdin, de Lens et de Conflans, mais aussi dans les cloîtres et sur les retables d'un couvent de religieuses du nord de la France, dès le commencement du quatorzième siècle, et exécutées par des artistes qui travaillèrent d'après ses ordres. C'est une révélation pour l'histoire de l'art; nous apprécierons plus loin l'importance de ces faits et de tout ce qui concerne l'emploi de l'huile par les peintres de l'Artois, de la Flandre et du Hainaut.

LA COMTESSE Mahaut ne fut pas moins généreuse envers les Chartreux de Gosnay qu'envers les Clarisses de Saint-Omer. Elle ajouta ses libéralités à celles de son conseiller Thierry d'Hireçon, prévôt d'Aire et plus tard évêque d'Arras, pour décorer d'œuvres d'art la Chartreuse du Val-Saint-Esprit, située près du château de Gosnay. Thierry, qui déjà en 1310 avait fait placer des verrières dans la chambre à fleurs de lis, la salle et

la rosace de l'hôtel de la prévôté d'Aire et avait fait construire et décorer par le peintre Acart la tour du château de Gosnay, fonda en 1320, près de ce château, la Chartreuse du Val-Saint-Esprit. Des travaux y sont exécutés, au nom de Mahaut, en 1323, par le verrier Jean Le Sauvage et par Jean Aloul, sculpteur et marbrier de Tournai, et en 1324 par un autre sculpteur, Gautier Hanyaus, qui taille une niche. En cette dernière année, sont placées les fenêtres et les rosaces en pierre de l'église, et un peintre de Béthune décore les boiseries. En 1325, nous trouvons encore Jean Le Sauvage qui pose des verres en couleur à l'hôpital de la Chartreuse. Thierri d'Hireçon voulut faire ériger son tombeau, de son vivant, dans la chapelle du couvent qu'il venait de fonder. Le sculpteur de Tournai dont nous avons déjà parlé, Jean Aloul, reçut en 1327 la somme de soixante-quatre livres pour cette tombe; et l'année suivante, Thierri, qui venait d'être nommé évêque d'Arras, lui alloua vingt-quatre livres « pour recangier la figure de le tombe estant as Chartreux de lez Gosnay, a maniere de evesque, li quele estoit a maniere de prestre. » La même année, il donna au peintre Roussel de Harmaville une somme de quinze livres sur le prix du retable de l'autel de la Chartreuse. Thierri, douze à quinze ans avant sa mort arrivée en 1338, avait entrepris de fonder, près du Val-du-Saint-Esprit, une Chartreuse de femmes sous le nom de Mont-Sainte-Marie. Mahaut réalisa en partie cette pieuse pensée et donna en 1329 aux « dames de Gosnay, une Notre-Dame et une statue de saint Jacques, doussier et trepier de alabastre, » pour l'exécution desquels le sculpteur Jean Pépin, de Huy, avait reçu soixante et quatorze livres parisis, avec soixante sous pour la peinture et quatre livres neuf sous pour le transport de Paris à Saint-Omer.

Les documents relatifs à l'histoire de la Chartreuse du Val-Saint-Esprit font connaître que le tombeau de Thierri de Hireçon, élevé au milieu du chœur au-dessus de quatre lions et offrant le portrait de l'évêque avec ses insignes, y fut conservé jusqu'à la Révolution.

Les princes, les seigneurs et les prélats du moyen-âge, afin d'obtenir des prières pour eux-mêmes et pour ceux qu'ils avaient perdus et de perpétuer le souvenir de leur nom, faisaient des fondations pieuses et élevaient de splendides monuments funéraires dans les églises paroissiales et surtout dans les abbayes et les couvents qu'ils avaient enrichis de leurs libéralités. L'exécution de ces monuments a puissamment contribué au développement de la sculpture et de la peinture. Les comptes de la comtesse Mahaut fournissent, à ce sujet, des documents qui ont une sérieuse importance.

Les restes de son mari, Othon, comte de Bourgogne, ayant été transportés de l'Artois dans la Bourgogne où ils furent déposés dans l'abbaye de Cherlieu en 1310, Mahaut confia l'exécution de la tombe qui devait les recouvrir à un sculpteur dont nous venons de citer le nom, Jean Pépin, de Huy, « tumbier » qui résidait à Paris où il avait été reçu bourgeois (1). En mai et en juin 1311, elle ordonna de faire à cet artiste l'avance de deux sommes de cent livres et d'une autre somme de quatre vingts livres sur le prix principal; le monument en lui-même était achevé en 1312, ainsi que les lions et la pierre sur lesquels il devait être posé. Le mercredi après la saint Barnabé (30 août) de la même année, Jean Pépin fit avec la comtesse un accord par lequel il s'engageait à fournir » tant de pierre comme d'alebastre blanc, bon et fin, un ymage (représentant le comte de Bourgogne) d'un chevalier armé, un escu, une espée et unes bannieres entour le dit ymage, un lyon souz les piez dudit ymage, et deux angelos aus deus espaules qui tiendront les mains a un orellier qui sera sous le chief dudit ymage, et lettres tout entour de la tombe devant dite, tout du devant dit alebastre et tout pour le prix de sept vint livres de parisis, desquels le devant dit Jehan avoit ja eu et receu soixante et deux livres de parisis, lequel ymage le devant dit Jehan promist par son serement, touchiés les sains euvangilles, a faire bien et loiaument et rendre et livrer a Paris, a la mi aoust prochain a venir en un an. » En 1313, Pierre de Labroye, reçoit six livres pour la façon des armes

(1) Cet artiste est parfois appelé Pépin de Huy, Jean de Huy ou de Wit, et aussi, de son vrai nom, Jean Pépin, de Huy.

de l'écu, et Jean Pepin et Jean de Bresquesen soixante-quatre livres « pour les arches et les ymages de la tombe monseigneur de Bourgogne, » ce qui fait supposer qu'outre la statue principale représentant le défunt, il y avait sur le sarcophage une arcature formée d'ogives où se trouvaient des statuettes comme on en voit sur le tombeau de Louis VIII, fils de saint Louis, aujourd'hui conservé à Saint-Denis et comme on en voyait, à l'abbaye de Flines, sur le tombeau de Blanche de Sicile, femme du comte de Flandre, Robert de Béthune. En 1314, l'imagier Jean de Bresquesen, reçoit encore treize livres « pour les arches de la tombe monseigneur, » Jean Pépin, trente livres « pour les ouvreers » de la même tombe et en 1315 un autre imagier, Jean de Rouen, huit livres parisis « pour la doreure » Dans le courant de la même année, un marché est fait pour « mener et charrier de Paris jusques al abbaie de Chelleux (Cherlieu) la tombe de home de bonne memoire le conte de Bourgoingne, aveques l'image et la figure dudit conte et tous les ouvrages appartenans a la dite tombe. »

Le père de la comtesse Mahaut, Robert II, qui avait été tué à la bataille de Courtrai en 1302, fut enterré à l'abbaye de Maubuisson près Pontoise, fondée par sa tante Blanche de Castille. Pour cette autre tombe monumentale nous voyons en 1312 maître Raoul de Senlis peindre la chapelle de l'abbaye, Mathieu de Beauvais, Garin et leurs valets aller poser la tombe de monseigneur d'Artois à Maubuisson, Jean Baaillon, fèvre d'Arras, y faire un treillis et Jean Pépin de Huy, qui sans doute avait aussi exécuté cet important travail, recevoir soixante livres dix sols pour la pierre de marbre sur laquelle reposait le monument et pour la « custode » de bois destinée à le conserver.

Nous trouvons en 1307 une quittance de Guillaume Le Perrier, orfèvre de Paris, déclarant avoir reçu cent vingt-sept livres treize sous et quatre deniers « pour acheter argent a faire la tumbe de monseigneur d'Artois. »

Mahaut eut deux fils, l'un Jean, qui mourut en bas-âge et fut enterré chez des Frêres-Prêcheurs de Poligny en Bourgogne. Les comptes de 1315 mentionnent une petite tombe de marbre que Jean Pépin avait faite pour le jeune fils de Mahaut, avec l'aide de Jean de Lamprenesse, autre « tumbier » de Paris; Jean de Rouen, aussi de Paris, reçut vingt



sous pour la peindre et Jean de Namur se rendit de Paris à Poligny afin de la placer dans l'église des Dominicains. Il ne reste de ce monument que quelques débris.

On a déposé, dans les caveaux de Saint-Denis, une autre tombe, provenant de l'église des Cordeliers de Paris, qui permet d'apprécier la beauté des monuments exécutés par Jean Pépin de Huy, pour la comtesse d'Artois. Robert, fils de Mahaut, étant mort en 1317, sa mère lui fit faire de splendides funérailles dans l'église des Cordeliers de Paris. En 1318, Raoul de Hédincourt reçoit quatre livres sur ce qui lui était dû « pour la sepouture Robert, fiuz madame d'Artois; » et Jean Pépin, avec Maciot, Jean Ponsart, Francon et Raoul de Hédincourt, ses compagnons, est inscrit, au compte, pour une somme de deux cent quarante livres à l'occasion de ce même travail, et de nouveau en date 10 décembre suivant pour cent livres. En 1320, le même Jean Pépin, et avec lui plusieurs autres « tumbiers, » Maciot, Pavoche, Baudet de Merre, Guillaume Alou et Renaud de Verdun, sont gratifiés en pur don par la comtesse de la somme de trente livres, pour « cause de la façon et ouvraige de la tumbe de très noble homme monseigneur Robert d'Artois, jadis fiuz de la dite contesse. » La statue qui surmontait cette tombe, après avoir été transportée du couvent des Cordeliers, détruit en 1580 par un incendie, dans l'église des Petits-Augustins, a été déposée dans le caveau de la famille royale à Saint-Denis(1). Voici la description qu'en donne M. de Guilhermy dans sa Monographie de l'église royale de Saint-Denis : « Le prince est vêtu du costume de chevalier. Sa tête ne porte point de couronne; elle respire

(1) On a donné à cette statue le nom de Pierre, fils de saint Louis, comte d'Alençon, de Blois et de Chartres, mort en 1283 et enterré aux Cordeliers. Les armoiries, qui sont de fleurs de lis sans nombre avec un lambel à quatre pendants, ne permettent pas cette attribution; celles de Pierre étaient de France à la bordure de gueules. Les armes de la statue ne peuvent appartenir qu'à un prince de la maison d'Anjou ou de la maison d'Artois; comme on ne connaît pas de prince de la maison d'Anjou enterré aux Cordeliers, et comme, d'un autre côté, Robert d'Artois y a reçu la sépulture, et que l'âge auquel il est mort convient parfaitement au caractère de la statue, il est permis de conclure que cette statue est bien celle de Robert d'Artois. — Le *Catalogue des sculptures du Trocadéro*, à l'occasion de la reproduction de cette statue qui porte le n° 220, dit que les armoiries sont celles d'un prince de la maison d'Orléans : il n'y avait point, dans la première moitié du quatorzième siècle, de branche royale de la maison d'Orléans.

la jeunesse et la beauté ; les cheveux, légèrement bouclés, s'agencent autour du front avec une grâce infinie. Les mains sont jointes. Une cotte d'armes couvre la chemise de mailles à larges manches pendantes et à chaperon rabattu. L'armure des jambes est en fer plat, en mailles par dessous ; les chausses sont aussi en mailles. Un curieux ceinturon, semé de têtes humaines barbues, soutient une large épée. Le bouclier, timbré de fleurs de lis sans nombre avec un lambel à quatre pendants, s'attache à un cordon qui descend de l'épaule droite et dont les deux bouts sont passés dans le bord supérieur de l'écu. Les éperons ont été cassés. Un gros lion courbe son dos sous les pieds du jeune guerrier (1). » Cette œuvre est exécutée avec un sentiment élevé et beaucoup de vérité ; elle atteste, par son fini, un ciseau d'une grande habileté. Elle permet d'apprécier le talent de Jean Pépin, qui peut-être avait quitté Huy, petite ville du pays de Liége où abondaient, avec le marbre, les ouvriers sculpteurs, pour aller s'établir dans la capitale qui était déjà le centre politique de la France et où les princes du sang et les familles des grands vassaux faisaient sculpter tant de splendides monuments en mémoire de ceux que la mort leur avait ravis.

La comtesse Mahaut mourut le 27 octobre 1329. Elle avait fait, en date du 24 mars précédent, un testament qui abonde en legs pieux et dans lequel elle donne, entre autres objets d'art, un anneau d'or renfermant une émeraude, qui lui venait de son père, à sa fille Jeanne, reine de France, deux croix d'or aux Frères-Prêcheurs de Saint-Omer, une croix d'argent dorée aux Clarisses de la même ville, et un vase de cristal garni d'argent, dans lequel se trouvaient des reliques de saint Louis, à la chapelle de son château d'Hesdin. Mahaut fut enterrée, comme elle l'avait demandé, dans l'église de l'abbaye de Maubuisson, où elle avait fait élever, à la mémoire de son père, le monument dont nous avons parlé.

Le manuscrit de la bibliothèque royale de Bruxelles, désigné sous le nom de *Manuscrit de Succa*, offre une reproduction du tombeau en marbre

(1) Le Baron de Guilhermy. *Monographie de l'église royale de Saint-Denis*, Paris, 1848. p. 254 (n° 59). — Voir le *Tombeau de Robert l'Enfant aux Cordeliers de Paris, par Jules-Marie Richard*, Paris, 1880, travail très complet qui a paru dans le tome VI des *Mémoires de la Société d'Histoire de Paris et de l'Ile de France*, p. 290 à 304.



XII.

STATUE DE MAHAUT, COMTESSE D'ARTOIS,

EXÉCUTÉE PEUT-ÊTRE PAR JEAN ALOUL, DE TOURNAI.

La statue de Mahaut, comtesse d'Artois, qui se trouvait dans l'abbaye de la Thieuloye près d'Arras, n'existe plus. La reproduction a été faite vers 1602 par un artiste du nom de Succa ; ce dessin se trouve aujourd'hui à Bruxelles. Nous sommes porté à croire que cette statue a été exécutée par Jean Aloul, sculpteur de Tournai.

La comtesse Mahaut, grande protectrice des arts et des institutions religieuses, avait fondé, près d'Arras, le couvent des Dominicaines de la Thieuloye. Elle est ici représentée portant le costume des religieuses de l'ordre de Saint Dominique ; sur son manteau sont sculptés des écussons, dont plusieurs portent d'Artois. De la main droite, la pieuse fondatrice tient l'église du couvent, et de la gauche elle enveloppe à l'aide de son manteau et présente au seigneur une religieuse Dominicaine. Le dessinateur, en reproduisant le monument au trait, a marqué par quelques mots la coloration et la destination de diverses parties du monument. C'était une sculpture pleine de mouvement ; la tête de Mahaut est remarquable par sa finesse

P. 427.

XII.

STATUE DE MAHAUT, COMTESSE D'ARTOIS,

EXÉCUTÉE PEUT-ÊTRE PAR JEAN ALOUL, DE TOURNAI.

Le statue de Mahaut, comtesse d'Artois, qui se trouvait dans l'abbaye de la Thieuloye près d'Arras, n'existe plus. La reproduction a été faite vers 1602 par un artiste du nom de Succa ; ce dessin se trouve aujourd'hui à Bruxelles. Nous sommes porté à croire que cette statue a été exécutée par Jean Aloul, sculpteur de Tournai.

La comtesse Mahaut, grande protectrice des arts et des institutions religieuses, avait fondé, près d'Arras, le couvent des Dominicaines de la Thieuloye. Elle est ici représentée portant le costume des religieuses de l'ordre de Saint-Dominique ; sur son manteau sont sculptés des écussons, dont plusieurs portent d'Artois. De la main droite, la pieuse fondatrice tient l'église du couvent, et de la gauche elle enveloppe à l'aide de son manteau et présente au seigneur une religieuse Dominicaine. Le dessinateur, en reproduisant le monument au trait, a marqué par quelques mots la coloration et la destination de diverses parties du monument. C'était une sculpture, pleine de mouvement ; la tête de Mahaut est remarquable par sa finesse.

P. 427.

élevé près d'Arras à la mémoire de Mahaut, dans le couvent de la Thieuloye. Revêtue d'un riche costume en velours bleu et blanc et d'un large manteau en velours bleu semé des armes d'Artois, la comtesse était représentée à genoux tenant une église en la main droite et offrant à Dieu, de la main gauche, une religieuse de la Thieuloye enveloppée dans les plis de son manteau. Le comte Othon figurait, dans le même monument, en costume de guerrier. Le dessin de Succa indique que ce tombeau était aussi remarquable au point de vue de la sculpture que de la peinture. Il semble avoir été digne de la princesse qui avait imprimé un si puissant mouvement à l'art dans le comté d'Artois.

On pourrait se demander si l'auteur de ce travail n'est pas Jean Aloul, sculpteur de Tournai. Il y a, dans le fonds des comtes d'Artois à Arras, une quittance de cet artiste, déclarant qu'il a reçu le 29 août 1323, quatre-vingts livres parisis sur une somme plus importante qui lui était due par la comtesse Mahaut « pour une tombe qu'il lui a faite. » Comme c'est à cette date que Mahaut fonda le couvent de la Thieuloye et qu'il n'est pas question d'autre tombe en cette année, il est assez probable que le travail dont parle la quittance est le tombeau de Mahaut.

Une autre sépulture monumentale de la même comtesse se trouvait à l'abbaye de Chocques près Béthune. Entre deux longues colonnettes, sous une arcade ogivale supportée par deux anges, elle était couchée, les mains jointes, avec un voile qui recouvrait les cheveux et une guimpe sous le menton (1).

APRÈS la mort de Mahaut, le comté fut possédé par les ducs de la première maison de Bourgogne, qui résidèrent presque toujours dans l'Est de la France. Le pays d'Artois eut alors à souffrir des criminelles intrigues du prétendant Robert et des invasions de l'armée anglaise. Aussi,

(1) Bibliothèque royale de Bruxelles, mss. de Succa. On voyait aussi, dans l'église de l'abbaye de Chocques, le tombeau en pierre de Jean, seigneur de Recourt, Camblin, etc., et châtelain de Lens, mort en septembre 1378.

de 1329 à 1382, époque où cette province fut de nouveau réunie à la Flandre, les mentions de travaux d'art sont moins fréquentes. Nous n'en rencontrons guères qu'à Hesdin, où les comtes séjournaient de temps à autre.

Des membres de la famille de Boulogne y exercèrent de père en fils, durant toute cette période de temps, les fonctions de « maistre des engiens et des paintures du chasteau. » En 1332, Jacques de Boulogne est remplacé par Laurent, dont nous avons déjà mentionné le nom, et qui a lui-même pour successeur, en 1362, Vincent de Boulogne. A la mort de ce dernier, c'est son fils Laurent qui lui succède. Celui-ci mourut en 1384 et fut remplacé par un peintre du nom de Pierre Dubos. Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne, qui venait d'être mis en possession de la Flandre et de l'Artois, n'oublia pas les services rendus par la famille de Boulogne : en 1390, il donna une somme de dix francs à la veuve du peintre Laurent, « Maroie de Bouloingne, demourant a Hesdin, povre vesve, en don a elle fait pour Dieu et en aumosne pour lui aidier a vivre et ses V enffanz. » En 1394, il octroya une somme de vingt francs à « Huçon de Bouloingne, fils de feu Laurens, le quel mon seigneur a fait mettre chez Melchior, paintre de mon dit seigneur a Yppre, pour apprendre son mestier. » Placé ainsi par le duc chez l'un des peintres les plus célèbres de la fin du quatorzième siècle, le jeune Hugues de Boulogne reprit plus tard au château d'Hesdin la position occupée durant près d'un siècle par ses ancêtres et exécuta de nombreux travaux.

De 1330 à 1384, les maîtres des engins du château d'Hesdin paraissent avoir été le plus souvent chargés d'entretenir et de restaurer les peintures de la chapelle et des salles dont nous avons parlé. En 1337, Laurent de Boulogne refait une tête de reine à la chambre des rois; en 1338 et 1339, travaillent avec lui Lignage et Richard des Mortiers, deux peintres déjà mentionnés; en 1349, on restaure la chapelle Saint-Jean et « l'engien que on appelle teste de sangler, lequel est porté à Calais; » en 1351, la peinture de bannières aux armes de France et de Bourgogne est demandée à Laurent de Boulogne ; en 1360 et 1361, il est indispensable de réparer les dégâts commis en divers endroits du parc et dans les dépendances du château par l'armée anglaise, et on appelle à cet effet deux

verriers, frère Jean, de l'abbaye de Dompmartin, et Colard Lemaire, qui remettent des vitraux à sujets, à la chapelle, aux salles et en divers autres endroits; en 1364, lorsque le duc et la duchesse d'Orléans viennent visiter, à Hesdin, Marguerite, alors comtesse d'Artois, un peintre de Saint-Omer, Jacques Le Croquemacre, reçoit dix-huit francs d'or pour les travaux qu'il exécute dans le château.

En 1366, le verrier Guillaume Le Noël pose des vitraux coloriés et armoriés au château du Manage, dans le parc, ce qui montre, que partout, à Hesdin, il y avait des verrières de couleur Parmi les travaux opérés en dehors du château, nous devons signaler les verrières de couleur avec « armoieries et ymages faites en 1344 au chasteau d'Aire par Jean As Cokeles, ouvrier de Bethune, » et en 1373, la peinture de la litière de la comtesse d'Artois, pour laquelle « Jehan de Bruges, » reçoit quatre-vingt cinq livres; en 1382, les peintres Moilin de Paris et Pierrot de Paris décorent l'hôtel d'Arras, et Macelin fait soixante écussons et divers autres ouvrages pour les obsèques d'Antoine de Poitiers.

Les de Boulogne étaient « maistres des engiens d'esbattement » en même temps qu'ils étaient maîtres des peintures. Ce titre rappelle ce qu'on a souvent appelé « les merveilles du château d'Hesdin. » La grande galerie, qui était décorée d'or, d'azur, de vert, de vermillon et offrait en plusieurs endroits des peintures murales, avec personnages et devises, et des sculptures, fontaines, lions, statues, était munie, ainsi que le pavillon et la « gloriette, » de machines et de conduits souterrains qui ménageaient aux visiteurs d'étranges et réjouissantes surprises. A l'entrée de la galerie se trouvaient deux engins, l'un arrosant complètement de jets d'eau et l'autre noircissant ou blanchissant ceux qui y touchaient; à l'issue de cette même galerie, on se heurtait, lorsqu'on voulait sortir, à une machine dont on recevait des coups sur la tête et les épaules. Dans la salle un ermite en bois répondait à ceux qui l'interrogeaient et un autre faisait tomber pluie, neige, éclairs et foudre « comme si on le veoit au ciel. » Il y avait aussi un pont sur lequel on ne pouvait passer sans choir dans l'eau. Ailleurs, à chaque pas que les visiteurs

faisaient sur les pavés, ils voyaient jaillir des sources d'eaux qui mouillaient leurs vêtements, et lorsqu'ils montaient dans une partie plus élevée de la salle pour échapper à ces sources, ils étaient soudainement enveloppés en des sacs d'où ils sortaient couverts de plumes et le visage noirci. On présentait un miroir à ceux qui avaient été ainsi noircis, et au moment où ils s'y regardaient ils étaient tout blancs de farine. L'une des fenêtres, lorsqu'elle était ouverte, laissait apercevoir un personnage qui arrosait les visiteurs et disparaissait aussitôt. Dans une autre fenêtre se voyait, en une sorte de boîte, un hibou qui répondait aux demandes qu'on lui adressait. Ici, c'était un arbre peint au naturel et portant une multitude d'oiseaux, peints aussi, qui, à un moment donné, lançaient de leur bec de véritables jets d'eau; là, c'était un pupitre supportant un livre de ballades, par lequel ceux qui voulaient y lire étaient couverts d'une poussière noire; ailleurs, au milieu de la galerie, s'élevait une statue en bois qui sonnait de la trompe et ordonnait de par monseigneur à tous ceux qui se trouvaient dans cette galerie de la quitter immédiatement, et tous ceux qui en sortaient étaient battus par des personnages en bois figurant des fous et des folles, ou étaient précipités dans l'eau en passant sur le pont.

M. le comte de Laborde, qui a reproduit un passage du compte de la Recette générale de 1432 où les effets des engins sont rapportés au long, dit qu'il a vainement cherché le détail et l'origine de ces travaux d'art. M. Arthur Dinaux et M l'abbé Fromentin, en publiant le même document l'un dans son *Histoire de la ville d'Hesdin* et l'autre dans les *Archives historiques et littéraires du nord de France*, ont attribué ces inventions au goût de Philippe-le-Bon pour les fêtes. Nous avons trouvé des mentions, inconnues à M. de Laborde, qui nous permettent de faire remonter, aux comtes d'Artois et à près d'un siècle et demi avant Philippe-le-Bon, la confection des engins du château. Dès 1299 et 1301 le sculpteur Guissin travaille au pont et aux engins du pavillon; en 1310 et en 1311, les peintres Lignage et Laurent de Boulogne et le plombier Thomas As Pos d'étain restaurent les mêmes engins et la « gloriette » qui s'y trouvait; en 1312, Jacques de Boulogne achète à Abbeville des glaces pour le « miroir des engiens » et fait fabriquer deux « plateaux a duire le dit miroir; » en 1315, les charpentiers font « I siege a mettre sus le

roi de la gloriette; » en 1322, Laurent de Boulogne est chargé de repeindre les niches, les statues et les engins qui se trouvaient à la même gloriette; en 1325, les « crestiaus de autour le fontaine » du pavillon sont taillés et remaçonnés, ainsi que les sièges de grès établis autour de cette fontaine; en 1344 et en 1345, les peintres Laurent et Vincent de Boulogne décorent l'arbre de la gloriette chargé d'oiseaux sculptés qui jetaient de l'eau et l'on fait des réparations aux conduits de cet arbre et aux fenêtres à secrets de la dite gloriette; en 1361, le verrier Nicolas Lemaire remet à cette même gloriette « un pennel tout noef ymaginé et les campagnes rougès. » Durant tout le quatorzième siècle, nous trouvons, presque chaque année, des mentions de travaux aux engins du pavillon et aux canes ou tonneaux qui servaient à les approvisionner d'eau. C'est donc aux comtes d'Artois et à leurs maîtres des engins, qu'il faut faire remonter les « merveilles du château d'Hesdin. » Le duc Philippe-le-Hardi ne négligea point de faire entretenir les travaux de ses prédécesseurs. En 1386 il confia le soin « de paindre les gallerves des engiens d'esbatement » à son peintre, le célèbre Melchior Broederlam, qu'il chargeait des œuvres les plus importantes, et lui alloua cent francs pour ce travail. C'est ce peintre qui dirigea les huchiers à qui fut confié le soin de remettre les engins, les galeries, et diverses salles du château en bon état. Le travail exécuté en 1432 par le peintre de Philippe-le-Bon, Colard Le Voleur, dans les galeries et aux engins d'Hesdin, n'est donc qu'une restauration ou un achèvement : du reste le texte du compte de cette année le fait assez comprendre, puisqu'on y lit : « c'est asavoir d'avoir paint la galerie dudit chastel, pareillement et de la devise qu'elle estoit par avant, richement et de plus fines estoffes. »

LES MANUSCRITS et les livres ne se trouvaient pas seulement dans les abbayes, les collégiales et les églises; il y en avait dans les chapelles et dans les appartements des comtes et des seigneurs. Les Archives du Pas-de-Calais fournissent à ce sujet de curieuses mentions.

En 1298, le comte d'Artois donne six livres huit sous aux Frères-Mineurs d'Hesdin « pour escrire et noter XVI offices de monseigneur saint Louis et pour le parchemin. » Nous voyons en 1302 « Maciot l'enlumineur »

envoyé près du roi et de la reine de France par le comte d'Artois, et le 13 avril de la même année une somme de six livres douze sous payée par le receveur du même comte « pour II livres d'art d'astronomie ou est le kalendrier novel, » et neuf sous « pour I couverture d'or et de soie pour I livre ma dame. » En 1304, un psautier est acheté par la comtesse Mahaut, au prix de soixante-dix sous, « pour damisiele Blanche. » En 1305, la comtesse, qui fait exécuter le livre des Chroniques des Rois de France, alloue onze livres sept sous pour l'écriture de vingt cahiers, soixante-quatorze sous huit deniers pour les cinquante-sept cahiers de parchemin, vingt sous à celui qui a enluminé ce livre de vermillon et d'azur, quatre livres dix sous pour quarante lettres d'or au commencement des « istores, » vingt sous pour la reliure, et dix-huit sous pour le parchemin et l'enluminure de l'Abrégé des mêmes Chroniques. Denis d'Hireçon, trésorier de Mahaut, achète à Arras en 1308 deux romans, l'un de l'Histoire de Troyes et l'autre de Perceval le Gallois, qui sont payés sept livres dix sous, et en 1310 le roman de Tristan au prix de sept livres. En 1312, c'est une femme, Marie « l'écrivaine, » qui reçoit vingt-cinq sous pour écrire les Heures de la Croix, du Saint-Esprit et de la Sainte-Trinité, dont se servait la comtesse, et seize sous pour le parchemin et l'écriture du « Cours des Épistles et des Euvangiles et des tabliaus d'argent; » cinq sous sont donnés à Henri de Besançon pour enluminure, trente-neuf sous à trois scribes d'Hesdin « pour escrire le romant du grant Kam, pour corrigier et pour parkemin, » et trois sous trois deniers « pour enluminer ledit roman, pour loier et pour une couverture. » Une quittance du 9 septembre 1313 nous apprend que le libraire Thomas de Maubeuge avait vendu, à la comtesse Mahaut, pour le prix de huit livres parisis, la Vie des Saints et les Vœux du paon. En 1316, le receveur mentionne une dépense de dix-huit deniers « pour I petit fouriau de cuir pour les privées oraisons Robert, » fils de la comtesse Mahaut, et de quatre sous « pour enluminer les dictes oraisons. » Un état des objets que Robert d'Artois, après s'être emparé du château d'Hesdin, avait enlevés de ce château en 1321, donne une idée de la bibliothèque de la comtesse : elle renfermait la Bible, la Vie des Sairts, les Coutumes de Normandie, l'*Ordo judiciarius* de maître Tancrède, les Faits d'Outre-

Mer, et les romans de Tristan, d'Ogier, du Renard, du Grand Chien, etc. On trouve dans le compte du bailliage d'Arras de 1321, au nombre des dépenses faites par Mahaut, vingt-six sous « pour faire le rommant de Troyes en latin, » et quatre livres trois sous « pour ledit rommant escrire et enluminer; » dans le compte du même bailliage de 1324, « pour un estuit de cuir pour les oroisons me dame et pour I laz de soie pour ses heures, III sous, » et à monseigneur Jean d'Orléans « pour faire covrir les eures me dame et pour II bourdons, XVI deniers; » et dans le compte de 1328, « a Quoquaigne le brayelier pour II grans bours de cuyr pour les romans ma dame, XLII s. »

Nous avons en outre recueilli plusieurs autres mentions : en 1327, un don de six livres à frère Pierre de Bame pour un Boèce en français, un paiement de dix-huit sous à Nicolas, le libraire, pour les « Heures de sainct Loys pour me dame » et une quittance de Gérard de Montreuil qui avait écrit les livres du monastère de la Thieuloye; en 1329 deux quittances, l'une de Thomas de Maubeuge, libraire à Paris, et l'autre de Laurent de Moers, chanoine de Nevers, pour vingt florins, prix d'un bréviaire vendu à feu Thierri d'Hireçon. Eudes, duc de Bourgogne, l'époux de Jeanne, la petite-fille de Mahaut, donne en 1334 la somme de dix livres a Robert Gueluy « pour paiier partie de l'escripture et du parchemin d'un breviaire qu'il fait faire pour monsigneur le duch. »

Au sujet des ouvrages d'orfèvrerie, les mentions intéressantes abondent : nous ne pourrons rappeler que les principales. La ville d'Arras semble avoir été, dans la seconde moitié du treizième siècle et au commencement du quatorzième, un centre important pour les grands travaux d'orfèvrerie. Un charmant poète du treizième siècle, Gautier de Coincy, raconte dans ses *Miracles de la Vierge*, une guerison miraculeuse qui révèle l'existence d'un orfèvre d'Arras, auteur d'une œuvre artistique. La cathédrale de Laon ayant été détruite par un incendie, les chanoines et les habitants de cette ville transportèrent leur grande châsse et leurs reliques de ville en ville jusqu'en Angleterre, afin d'obtenir de la pieuse

générosité des fidèles les secours nécessaires pour réédifier leur église. Quand cette grande châsse, qui semble avoir été un chef-d'œuvre, fut à Arras, arrivèrent, dit le poète, *moult biau miracles*. Dans cette ville se trouvait

> Uns orfevres, qui sa veue
> Perdue avoit par grant viellesce
> X ans ou plus,.........

Cet orfèvre apprend que la châsse de Laon se trouve à Arras : il demande quelle est sa forme, quelles sont ses proportions, et il reconnaît, d'après les réponses, que c'est la châsse qu'il a lui-même faite et ciselée au temps de sa jeunesse. Alors, il lève les mains vers le ciel et s'écrie en s'adressant à la Vierge :

> Hé ! mere au Roy de tout le mont,
> Douce dame, sainte Marie,
> Por Dieu, fait-il, aïe, aïe,
> Ceste fierte, par grant entente,
> A Loon fis en ma jouvente,
> Au tems le bon evesque Elmant
> Qui sainctuaire i mist moult grant.
> Douce pucele, respassez,
> Par vostre douce piété
> Mes ius de ceste cécité,
> En tel maniere qu'a grand joie
> La fierte, que vos fis, revoie !.....

Aussitôt après cette prière, le vieillard, plein de foi, se lave les yeux avec de l'eau qui avait touché les saintes reliques de la châsse et

> Ignelement ne tarda guaires,
> Li rendi cele sa lumiere
> Qui de bien faire est coustumiere;
> Cent fois baisa la fiertre adoncques,
> Et vit plus cler que fait not onques.

En parlant d'Anchin, nous avont cité, d'après la chroniqne de François de Bar, le nom d'un moine de cette abbays, Nicolas, fils d'un orfèvre d'Arras, qui avait forgé et ciselé en 1262 la merveilleuse table en vermeil du maître-autel.

Ce moine Nicolas paraît être le même personnage que Nicolas de Douai, qui en 1272 fit, avec Jacques de Nivelles, d'après les dessins de maître Jacques l'orfèvre, autre moine d'Anchin, la splendide châsse de sainte Gertrude, que nous avons décrite dans les pages de notre travail consacrées au Hainaut. Ce qui nous fait supposer que le moine d'Anchin Nicolas, fils d'un orfèvre d'Arras, qui exécutait un chef-d'œuvre d'orfèvrerie en 1262, est le même personnage que Nicolas de Douai. qui, en 1272, exécutait un autre chef-d'œuvre d'orfèvrerie sous la direction de Jacques, moine d'Anchin, c'est qu'il y avait à Arras vers la fin du treizième siècle et au quatorzième une famille d'orfèvres ayant pour nom patronymique *de Douai*, à qui les comtes d'Artois commandèrent des travaux importants.

Dans un acte de décembre 1281, le comte Robert reconnaît qu'il est redevable à Jean de Douai, orfèvre, bourgeois d'Arras, d'une somme de soixante-trois livres quatre sous et onze deniers « pour joiaus et pour ouvrage d'or et d'argent » fournis à la comtesse d'Artois, Amicie de Courtenay, avant sa mort, c'est-à-dire avant 1276. Il existe en outre dans les Archives du Pas-de-Calais, deux quittances de Marie (Marote) de Douai, veuve de Jean de Douai, orfèvre, qui reçoit en 1302 une somme de vingt livres quatorze sous « pour une coupe dorée que monseigneur d'Artois donna a un chevalier nouvel a Arras, » et en 1304 dix-huit livres dix sous pour un hanap doré à couvercle, et cinquante livres sept sous et neuf deniers pour deux autres hanaps à couvercle. En 1324, nous trouvons encore à Arras un orfèvre du même nom, Jacques de Douai, qui fournit à la comtesse, pour le couvent de la Thieuloye dont elle était la fondatrice, une importante œuvre d'art, désignée de la manière suivante : « pour un vaisseau d'argent a porter le Saint Sacrement, lequel vaisseau fut achaté pour mettre l'espine de la sainte Couronne, que madame donna aux dames de la Thieuloye, XVIII l., et pour faire oudit vaisseau une couronne d'argent dorée, garnie de pierres et de pelles, pour redorer l'entablement et l'angelot, IX l. » En cette même année

1324, la comtesse se fait livrer trois coupes de vermeil par le même Jacques de Douai et par Michel de Bruel et Jean Mehaut, autres orfèvres d'Arras.

Les comtes d'Artois achetaient aussi des objets en or et en argent à Jeanne « l'orfaveresse d'Arras » que leur vendit, le 5 novembre 1298, de précieux bijoux, à Alexandre Delcambre, autre orfèvre et bourgeois de la même ville, à qui le comte Robert II était redevable en 1302, au moment de sa mort, d'une somme de cent soixante livres, et qui fournit à la comtesse Mahaut, en 1304 et en 1306-1307, sept hanaps d'argent portés en diverses localités de l'Artois et un autre hanap donné à un chevalier de la reine de Sicile, avec un anneau, des bourses et plusieurs ceintures offerts au chapelain et aux demoiselles de compagnie de la même reine. En 1308, 1309 et 1310, divers autres objets d'orfèvrerie sont achetés à Arras, sans indication du nom de l'orfèvre. André l'émailleur, qui reçut en 1319 une somme de vingt-six livres « pour I image et I tabernacle d'argent tous esmailliée » donnés à la reine Marie, semble être aussi un orfèvre d'Arras.

Le comte Robert II et la comtesse Mahaut faisaient d'ailleurs des acquisitions d'objets d'orfèvrerie hors de cette ville. Leurs comptes nous apprennent qu'ils achetèrent des hanaps et divers autres objets en 1298 et en 1300 à Saint-Omer, en 1305 à un orfèvre d'Hesdin, en 1309 à Emenot, orfèvre de Dijon et en 1313 à Michel, de Béthune. Paris semble avoir été, dès lors, le centre principal du commerce de l'orfèvrerie : en juillet 1281, Julien, l'orfèvre du Roi, fournit au comte d'Artois trois anneaux d'or avec deux rubis et une émeraude; en 1292, Simon Bonnart, orfèvre, reçoit une somme de dix livres du comte d'Artois; de 1300 à 1305, Thibaut Dommart alias Dammart, aussi orfèvre du Roi et son valet de chambre, livre une ceinture à perles et à pierreries pour la comtesse, deux diadèmes d'or pour des princesses de sa maison, plusieurs hanaps et de la vaisselle d'or marquée des armes d'Artois; de 1300 à 1309, Guillaume Le Perrier, vend un hanap d'or, des anneaux d'or, des diamants, de l'argent pour la tombe du comte d'Artois et une nef d'argent émaillée; en 1307, Jean de Ligny, peut-être

de Lagny, fournit des verres et des hanaps; en 1308, sont achetés, à Jean Viel de Troussevache, des diadèmes d'orfèvrerie ornés de perles et de pierreries; en 1311 et dans les années suivantes, Simon Nevelon et Renaud l'orfèvre sont mentionnés pour ceintures, bourses, hanaps et autres objets. Nous citerons encore, parmi les orfèvres dont le lieu de résidence n'est pas indiqué : en 1298 et 1324, Baude de Croisilles; en 1301 Pierre de Backeleroe; en 1320 et 1324, Michel de Lens; en 1324 et 1326, Pierre de Besançon qui fournit, outre les vases pour la chapelle du monastère de la Thieuloye, deux anges de vermeil portant le chef de saint Louis, deux images de saint Louis, deux autres images, l'une de la Trinité et l'autre de saint Jean, et plusieurs croix de vermeil avec entablements, images et lionceaux; en 1324 et 1329, Étienne de Salins, qui fait pour la comtesse Mahaut une image de saint Louis et deux anges posés sur un entablement d'argent.

A ces détails déjà si nombreux s'ajoute la nomenclature des objets que Robert d'Artois enleva du château d'Hesdin en 1321. On y voit que le trésor de la chapelle de ce château possédait : un calice d'or; trois images de la Vierge, l'une en argent, l'autre en ivoire et la troisième en albâtre; un reliquaire d'argent doré contenant des reliques de saint Louis où figuraient le saint, deux anges et deux chevaliers; des vases sacrés et autres objets servant pour le culte, en argent; un livre (sans doute un évangéliaire) recouvert d'argent niellé, selon l'antique usage; un éventail d'argent. Parmi les ornements sacerdotaux ou servant pour les autels, on trouve des chasubles, des tuniques et des dalmatiques brodées à images d'or, et des nappes avec parures à écussons. Le même document mentionne de grands hanaps de vermeil, un échiquier de jaspe et de cassidoine et plusieurs anneaux à rubis et émeraudes.

Voici quelques autres mentions, extraites d'un état que la comtesse Mahaut avait fait remettre « à madame Blanche de Perthes », le 30 décembre 1301. : une grande couronne d'or à rubis, émeraudes et grosses perles de quatorze pièces; une petite couronne d'or aussi à rubis, émeraudes et grosses perles, don de la Reine de France; deux autres couronnes d'or

ornées de pierres précieuses; un grand nombre de ceintures et d'agrafes aussi décorées d'or et de pierreries; vingt diadèmes et coiffures d'or offrant des rubis, des émeraudes, des saphirs, des perles et des écussons avec armoiries; des hanaps d'or et d'argent et de la vaisselle aussi en or et en argent.

En date du 28 octobre 1348, le peintre Laurent de Boulogne atteste avoir reçu en dépôt une image de saint Louis avec deux autres en argent doré, une coupe d'argent servant à porter la sainte hostie et plusieurs autres objets parmi lesquels un coffret de laiton que le comte d'Artois avait apporté de la Pouille.

Nous signalerons encore au sujet de la même contrée : Adam d'Aire, orfèvre en 1299, dont le sceau offre une intaille antique représentant un génie aîlé (1); l'acquisition en date du 21 mars 1319 par la comtesse Mahaut, d'une cloche qu'avait fondue Jean, de Dinant, mention curieuse pour l'histoire de la ville qui a été le berceau et le centre de l'industrie artistique qui porte le nom de Dinanderie; et la convention faite en janvier 1365 par le chapitre de Cambrai avec Simon Mahaut et Jean de le Gothe, orfèvres d'Arras, pour l'achèvement de la célèbre châsse Notre-Dame.

Les comtes d'Artois favorisèrent tout particulièrement, par le luxe dont ils s'entouraient, la fabrication des tapisseries de haute lice, cette gloire de la ville d'Arras. Les détails dans lesquels nous sommes entré plus haut a ce sujet nous dispensent d'en parler ici. Nous nous contenterons de rappeler que la plus ancienne mention connue, relative à l'achat d'un tapis de haute lice, se trouve dans les mandements et les quittances de la comtesse Mahaut, et d'ajouter que le nom de cette princesse mérite d'être placé au nombre de ceux des souverains, qui ont le plus puissamment contribué à développer le goût pour le luxe artistique et la décoration monumentale dans les châteaux, les églises et les abbayes. Mahaut ouvre la voie, dans laquelle marchèrent ensuite le roi Charles V, le comte d'Anjou, le duc de Berry et les ducs de Bourgogne.

(1) Bibliothèque nationale. Titres scellés de Clairambaut; reg. 3.

CHAPITRE XX

L'ART A LA COUR DES COMTES DE HAINAUT DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE

L'art protégé et développé par le comte Jean d'Avesnes et Philippine de Luxembourg, sa femme. — Objets d'art acquis par le comte Guillaume Ier et Jeanne de Valois.; comptes de l'hôtel. — Travaux artistiques à l'hôtel de la Salle-le-Comte à Valenciennes; peintures murales. — Les tapissiers, les brodeurs et les hauteliceurs à Valenciennes. — Tombeaux des comtes de Hainaut à Mons. — Tombeaux des comtes de Hainaut et de plusieurs seigneurs à Valenciennes — Les monnaies. — Les sceaux des seigneurs, des dames, des villes, des gens de métiers et des dignitaires ecclésiastiques; leurs caractères. — Les graveurs de sceaux.

DURANT plus des trois quarts du treizième siècle, les filles de Baudouin de Constantinople, Jeanne et Marguerite, portèrent, avec la couronne du comté de Flandre, celle du comté de Hainaut, et, par conséquent, l'histoire artistique de cette dernière province se confond, pour cette période, avec celle du comté de Flandre. Jean, petit-fils de Marguerite et de Bouchard d'Avesnes, qui succéda à son aïeule dans le Hainaut en 1280, s'occupa activement de développer le commerce et l'industrie.

Le goût des arts existait chez son frère Guillaume, évêque de Cambrai, comme nous l'avons montré plus haut, en indiquant les nombreux objets d'art que cet évêque avait légués dans son testament. Deux documents attestent que le comte Jean avait le même goût. Le premier est une charte de 1301, dans laquelle les Chartreux de Macourt, près Valenciennes, prennent l'engagement de conserver à perpétuité, dans leur couvent, une Bible en douze volumes qui leur avait été donnée par Jean d'Avesnes, comte de Hainaut, et Philippine, son épouse; un volume de ce riche ouvrage existe encore aujourd'hui dans la bibliothèque publique de Valenciennes. Le second document, qui est du 4 décembre 1304, est inséré dans un cartulaire de la Trésorerie des comtes de Hainaut : au fol. 117 de ce registre, on lit l'inventaire après décès des objets précieux conservés dans le château et les coffres du comte Jean et remis à Guillaume, son successeur. Voici la nomenclature d'un certain nombre de ces objets. Dans la cuisine, se trouvent dix-sept écuelles, une louche et deux plateaux d'argent, et dans la section de l'aumône une nef et un pot d'argent. Dans la chambre du comte, sont mentionnés deux drageoirs d'argent à pied avec la cuiller, une douzaine de louches d'argent, une louche d'or prêtée au comte par la comtesse, deux de ces gobelets auxquels on donnait le nom de « crusekin, » l'un à couvercle d'argent et l'autre d'argent à couvercle doré, un petit hanap d'argent sans pied et un astrolabe d'argent servant à mesurer la hauteur des astres, instrument en usage dans les opérations d'astrologie. Au nombre des anneaux et des agrafes, nous signalerons le « grant aniel » du comte, un autre grand anneau à grand saphir, un anneau d'argent à pierre antique (camahiu), un petit anneau à diamant, avec plusieurs autres anneaux et agrafes parmi lesquels « IIII affikes les III d'or, l'une a pieres et les autres II sans pieres et le quarte d'argent a pieres ki fu se nieche (de monseigneur) le marchize de Brandebourck. » Le chapitre des reliquaires est intéressant; il offre : « I vaissiel d'argent a une ymage de Nostre Dame a I des leis et I crucheffis de l'autre; I Agnus Dei adoubeit (orné) d'argent; I vaisselet pendant a I kainnette d'argent, u il a lettres en Ebriu (Hébreux); I autre doreit a I lés et d'argent simple a l'autre; I fietrelet d'or; I clokier d'argent a ymage d'ivore; I vaisselet en phila-

tere, doret d'une part et d'autre ouvret a compas; I vasselet a maniere d'escut, a une piere d'une part et d'argent doret d'autre: I vaisselet d'argent, fait a maniere d'une boutillette, a une rouge piere; I ront vaisselet d'argent a clokier; I vasselet d'or a emmal u il a de le vraie Crois. » Nous trouvons dans la même série « II paires de patrenostres en gaet et une paire d'argent, » avec « une langhe de sierpent, » l'un de ces préservatifs employés, comme nous l'avons déjà dit, contre le poison et les maléfices. Parmi les objets divers qui se trouvaient en deux bourses fermées par un sceau, nous relevons seulement des dés d'ivoire, « I bullette d'argent pour faucons, » la ceinture du comte avec « le coutiel, l'aloyere et l'érigot, » ainsi que « I vaisselet d'argent en une boiste pour aler en mer, une piere d'aymant (sans doute une boussole), I autre vaisselet d'argent pour aler en mer. »

Voici le chapitre des livres, qui n'est pas le moins important : « Uns grans rommans a rouges couvretures, ki parolle de Naasciien, de Mellin et de Lanscelot dou Lach; I Chancelier a rouges couvretures, ki commence *Al entrant del dont tiermine;* I Chancelier a blancs couvertures, se commenche li premiers tans *Quant je vois et fueille et flour;* li rommans de Marke de Romme; I livre des Cronikes ki commenche es rebrikes *Comment Herodes Antipas fist coper le chief S. Jehan Baptiste;* un livre de le Bible en rommanch, ki se commenche *Chi commenche Genesis;* un livre a rouges couvertures de dras d'or, ki parolle des Rois, des Empereurs et des Senateurs de Romme, ki se commenche *Cascuns hom a ki Diex a donnei raison;* un livre ki parolle de le Nature des oisiaus, ki commenche *En che livre n'oppose;* I autre livret de le Mareschauchie des chevaus; I autre rouge livret dou Tournoiement Antecrist; I autre livret, u il a I kalendier au commenchement et I ordenaire apries; I livret en assielles, ki parolle de geus d'eskiés; I livret dou lait des eles. » Dans la section consacrée aux linges, tapis et vêtements, nous mentionnerons seulement : « VIII coussins viermaus, royés de soie, IIII coussins ki furent medame de Fontainnes et I pierdut, V tapis et I ki demora a Mons, uns rouges dras d'escarlatte royés, sourcot, wardecors, et cloke (manteau) fouret de menut vair, et II singles cottes. » On trouve dans la bouteillerie, quatre pots d'argent,

deux pots à eau d'argent, deux bouteilles d'argent, I hanap à couvercle doré, deux hanaps de madre, l'un bordé d'argent, et trente-neufs petits hanaps d'argent.

Cette nomenclature abrégée des objets que Jean d'Avesnes avait auprès de lui au moment de sa mort, prouve que les comtes de Hainaut, comme ceux de Flandre et d'Artois, s'entouraient dès la fin du treizième et au commencement du quatorzième siècle, d'un riche mobilier et d'un grand nombre de joyaux d'un prix élevé.

PHILIPPINE de Luxembourg, femme de Jean d'Avesnes, partageait les goûts de son mari. Il existe, aux Archives du Nord, un court fragment des comptes de son hôtel, en 1304, dans lequel figurent, outre de nombreuses mentions d'étoffes, des dépenses relatives aux chars de la comtesse, de Marie, sa fille, et de madame de Nesle. Ces chars, désignés dans les comptes sous le nom de sambues, étaient peints des couleurs les plus riches et les plus fines, or, argent, azur; un artiste, dont le nom n'est pas connu, y avait représenté « des oiselés; » des anneaux, des clous, des rênes, rehaussés d'or, complétaient ce riche ensemble. En 1307, la chapelle de la comtesse possédait des ornements sacerdotaux brodés d'armoiries et d' « images, » de splendides reliquaires, des livres recouverts d'argent, des tableaux et statuettes en ivoire, des tapis et beaucoup d'autres objets remarquables par leur richesse.

En 1309, nous voyons la même Philippine, veuve du comte Jean, acheter des joyaux à Paris, pour en faire présent aux chevaliers qu'elle réunissait alors dans le but d'entreprendre une expédition militaire. Cette princesse, en 1310, reconnaît, dans une lettre datée de Pontoise, devoir : à Jean Nevelon, orfèvre de Paris, mille livres tournois pour une couronne qui devait servir à sa fille, la comtesse de Hainaut et de Hollande, et cinq cents livres parisis pour un fermail en guise d' « olifant » et pour un chapeau d'or à grosses perles; à Garin de Senlis, aussi orfèvre à Paris, deux cents livres parisis pour une ceinture d'or et quatre cents pour un hanap, un pot d'argent émaillé et un lion, qui doivent être remis au comte; à Simon de

Lille, autre orfèvre de Paris, quatre cents livres pour une couronne et deux cents livres pour trois fermails; et à Jean d'Anoelin, de même orfèvre à Paris, six cents livres pour une couronne et un chapel d'or. Le prix considérable de ces objets suffit pour faire apprécier leur valeur artistique. Une preuve de goût de la comtesse Philippine pour les livres, nous est fournie par une lettre écrite en juin 1311, dans laquelle l'abbé de Saint-Sépulcre de Cambrai atteste qu'on lui a remis la Bible en français en deux volumes, jadis donnée à l'abbaye par le seigneur de Lalaing, qui avait été prêtée à cette comtesse.

Quelques lignes du compte de l'exécution testamentaire de la même Philippine de Hainaut nous apprennent que le jour de son trépas, 6 avril 1311, elle possédait en étoffes précieuses, vaisselle d'argent et objets servant pour sa chapelle la valeur d'une somme de cinq mille cent quatre-vingt-huit livres et quinze sous, en agrafes non reprises à l'inventaire cent quatre-vingt-douze livres, en anneaux que de même l'inventaire n'avait point mentionnés trois cent soixante-et-une livres cinq sous, et en volumes désignés sous le nom de rommans, qu'on avait aussi négligé de signaler dans l'inventaire, deux cent vingt-cinq livres. L'ensemble de ces objets, dont le prix atteindrait en monnaie d'aujourd'hui un chiffre très-élevé, donne une idée du luxe dont s'entourait la comtesse.

GUILLAUME I, successeur de Jean d'Avesnes, et sa femme, Jeanne de Valois, fille de Charles de Valois, aimaient aussi les riches joyaux et les objets d'art. Le 15 août 1323, ils envoyèrent à Paris maître Jean de Florence, de Mons, qui était chargé d'acheter, pour l'aînée de leurs filles et madame de Juliers la jeune, des couronnes, des ceintures, des tapis et divers objets. Simon de Lille, l'orfèvre dont nous avons plusieurs fois parlé, lui vendit une couronne d'or à gros saphirs, à fins rubis, à fines émeraudes et grosses perles fines d'Orient, du prix de deux mille livres parisis, une autre couronne d'or aussi à pierres précieuses du prix de mille livres, quatre coiffures d'or à gros balais et grosses perles et émeraudes à mille, à deux cents, à cent soixante et à cent livres parisis, une ceinture

d'or à rubis, émeraudes et perles d'Orient que madame de Juliers porta le jour de son mariage et qui coûta cent quatre-vingts livres, une autre ceinture où il y avait quatre-vingt-quatre diamants, émeraudes et rubis, du prix de quatre-vingts livres, une grande agrafe en une fleur de lis d'or avec gros rubis d'Orient, grosses émeraudes et grosses perles d'Orient achetée six cents livres et divers autres objets, le tout valant cinq mille huit cent trente-huit livres parisis. Laissant de côté la croix, l'encensoir, les burettes et les bassins d'argent pour les chapelles des princesses, ainsi que les parures de perles et les hanaps et pots de vermeil, nons mentionnerons les riches étoffes de velours et de soie achetées à des marchands italiens résidant à Paris, « sept dras d'or ke on appielle marremas, quatre pieches de dras de soie dyaprés pour faire robes a nos demisielles, trois cendalz vermaus de graine pour faire pelichons, pour les deux lis nos demisielles quatorze tapis pour cascun lit, et sont tout chil tapis rouge et armoyet, chil ki sont pour medemisielle de Haynau, des armes d'Allemagne, des armes de monseigneur et des armes de Valoys, des dras d'or pour faire une capielle, trois capes, tunike, damaltique et casule, trois estoles et trois fanons et parement d'amict et d'aube, un drap d'or pour medemisielle le jour qu'elle espousera, deux tartaires pour couvrir le car medemisielle dedens, les orfrois de neuf garnimens de capielle, trois capes, deux tunikes, deux dalmatiques et deux casules, un aniel a rubis d'Orient pour me dame. »

Lorsque les princesses, pour le mariage desquelles on achetait ces magniques parures, firent leur entrée dans la ville où résidait leur noble fiancé on put sans doute répéter à leur sujet les vers du chantre de Blanchefleur :

Et la pucele est entrée a Paris,
Moult richement, et le dux Auberis,
Désafublée (1), et fut en un samis;
Li palefrois sor quoi la dame sist
Estoit plus blans que n'est la flor de lis;
Li lorains (2) vaut cent marcs de parisis,

(1) Les cheveux dénoués. En costume de cérémonie, les reines et les dames nobles avaient leurs cheveux pendants sur les épaules.

(2) La bride.

Et la sambue (1) nuns plus riche ne vit.....
Sor ses espaules li gisent si blon crin,
En son chiefot un chapelet petit
D'or et de pierres, qui moult bien lui avint (2).

On pourrait croire, en voyant l'importance des acquisitions faites à Paris par les comtes de Hainaut, que c'est surtout en cette ville qu'ils se sont fournis d'étoffes de luxe et de riches pièces d'orfèvrerie. Nous avons retrouvé récemment dans les Archives départementales du Nord, au milieu de pièces comptables revenues de l'arsenal de Metz où elles avaient été envoyées vers 1793 pour servir à la confection des gargousses, un certain nombre de fragments des comptes de l'hôtel de Jeanne de Valois comtesse de Hainaut, et de ses successeurs, qui font connaître de curieux achats faits soit dans le nord de la France soit à Paris. Négligeant à dessein les tapis et les étoffes dont nous parlerons plus loin, nous signalerons : grand nombre de ceintures, de bourses et d'aloyères, des hanaps et des coupes d'argent, livrés à plusieurs reprises par des orfèvres de Bruxelles et d'Arras; une image d'argent commandée à l'orfèvre Mareschal pour être envoyée à Morselle; une somme de soixante-seize sous donnée pour l'achèvement de la « tavle dorée du grant autel de Nostre Dame » à Valenciennes; une somme de quatre-vingt-dix livres dix-huit sous trois deniers payée à Jean de Marchiennes, de Mons, pour une verrière que la comtesse fit placer à l'église Sainte-Waudru; les acquisitions d'une émeraude, d'un anneau, d'un chapelet, d'une image d'ivoire qui coûta quatre florins, d'un psautier pour madame du prix de cent douze sous, d'un roman aussi pour la comtesse payé neuf livres douze sous et huit deniers, en y comprenant le parchemin, ainsi que la reliure et celle de deux autres romans. Les autres fragments de comptes de 1328 à 1335, aussi retrouvés parmi les épaves revenues de l'arsenal de Metz, ne présentent pas moins d'intérêt. En 1328-1329, des

(1) Le char; d'après certains auteurs ce mot signifie housse.

(2) *Garin le Loherain*, publié par Paulin Paris. Techener, Paris, 1833; t. I, p. 297.

perles d'Orient, des « camahieux, » des reliquaires sont fournis à la comtesse par l'orfèvre Adam de Saint-Quentin, dont nous avons déjà signalé des travaux en parlant des comtes de Flandre ; nous avons relevé en outre le nom du peintre Valenciennois Jean Sevrin, à qui la comtesse devait une somme de cent trente-sept livres dix sous, avec la mention d'un tableau fermant à serrure où était une image de Notre-Dame.

Des fragments de 1330-1331 nous apprennent que des commandes avaient été faites aux orfèvres Simon de Lille, Nicolas de Nesle et Guillaume d'Arras, à Guillaume le nielleur qui dora le reliquaire du doigt de saint Philippe, et au peintre Jean Sevrin à qui le comte paya une somme de cent vingt livres. Les autres fragments, qui vont de 1333 à 1335, offrent de nouveau les noms de l'orfèvre Simon de Lille et du peintre Jean Sevrin, et font connaître que la comtesse avait fait écrire « le Livret d'enseiment saint Loys » par le chapelain Jean Twin, et un livre d'heures par « Monnoye, » de Valenciennes, et qu'elle avait fait exécuter par Gilles le chasublier des ornements et des orfrois pour la chapelle, par Gilles (Lotard) de Lille un char de grand prix et par le peintre « Cop de Lance » la décoration de « une gayolle, » cage où mademoiselle de Hainaut conservait ses oiseaux.

Nous rappellerons en outre, d'après divers documents, que Guillaume I, comte de Hainaut, fit don en 1334, à la cathédrale de Cambrai, de trois bassins d'argent qui furent suspendus devant la grande statue de Notre-Dame, et que sa fille Marguerite, comtesse de Hainaut de 1345 à 1355, fit exécuter en 1350-1351 un livre d'heures pour Jeanne, sa nièce, et un nouveau scel et une agrafe pour elle-même ; en 1353-1354 deux plats d'argent du prix de cent dix écus et demi et une « ymagene d'argent » du prix de trente-neuf livres dix sous furent achetés à un orfèvre de Valenciennes.

DURANT toute la seconde moitié du quatorzième siècle, il est souvent question, dans les comptes de la Recette générale de Hainaut, d'objets d'orfèvrerie fournis aux comtes Guillaume et Albert et à la comtesse Marguerite, ou d'étoffes précieuses pour les joûtes et les

tournois, ainsi que de bannières et d'écussons, dont plusieurs édifices furent décorés, en 1364 et en 1365, par Jean de Louvain, le peintre de Mons.

Les comtes de Hainaut firent exécuter à diverses reprises en l'hôtel de Naste à Mons, au château du Quesnoy, leur résidence ordinaire, et au château d'Escaudœuvres, près de Cambrai, des travaux considérables, dont les dépenses ne nous ont présenté que les noms d'un certain nombre de tailleurs de pierres, avec celui de « Clays (Nicolas), le paigneur de Valenchienes, » qui décora une bannière pour le château d'Escaudœuvres.

Nous avons trouvé des mentions plus intéressantes au sujet du vaste palais, situé à Valenciennes sur les bords de l'Escaut et désigné sous le nom de Salle-le-Comte, où les comtes de Hainaut résidaient lorsqu'ils séjournaient en cette ville. Au nombre des travaux qui furent opérés en ce palais, on voit en 1346 la pose « de une goutière deseure le tabernacle de le Mere Dieu, » payée treize sous. De 1373 à 1375, le duc Aubert fit restaurer l'édifice; durant ces trois années, on paya des sommes considérables aux maçons, aux tailleurs de pierre et aux charpentiers qui refirent la vaste enceinte du château, les créneaux, les galeries et la grande salle. Des ouvrages de peinture y furent aussi exécutés. Louis, le peintre de Mons, avec ses valets Gérardin, Henri Beaumentel et Henri Bertaumont, y fut occupé pendant plusieurs années; il reçut, en 1373-1374, la somme de cent trente-et-une livres; en 1374-1375, soixante-quatre livres et en outre cent trente-et-une livres pour les objets et couleurs qu'il avait livrés; en 1376-1375, cent-et-une livres. Ces sommes et les acquisitions d'or, d'argent, d'azur, de vert, de rouge, de gris, d'huile de lin et de « patrons » de cuivre servant aux peintres, font connaître que l'ensemble de la Salle-le-Comte fut orné de peintures polychromes avec vernis ou couleurs mélangées à l'aide de l'huile. Un précieux passage du compte de 1375-1376 révèle que le peintre Louis y traça aussi des peintures murales à sujets. Sur la partie supérieure d'un pan de mur couvert d'écussons du comte et de la comtesse, furent représentés le Pas de Saladin (Salehadin) et le Jeu d'échecs, à l'endroit où était un ermitage; on y voyait aussi la Fontaine de Jouvence et le « Parkiel dou mierchier as singes, » scène dont le caractère devait être très-original et qui indique des tendances réalistes contrastant avec les sujets

ordinairement choisis pour les tapisseries et les peintures murales du quatorzième siècle. Le peintre Louis décora en outre, durant la même année, la grande porte d'entrée du château. Le sujet des peintures murales que nous venons d'indiquer et l'importance des sommes accordées à l'artiste donnent un intérêt tout spécial aux ouvrages exécutés à la Salle-le-Comte.

Vers la même époque, Jean Brabant le verrier, qui avait été reçu bourgeois de Valenciennes en 1362, fut occupé à restaurer les verrières du château. Il y fit des travaux considérables, puisqu'on lui paya soixante-et-une livres en 1373-1374, quinze livres en 1374-1375 et cent trente-quatre livres en 1375-1376. En cette dernière année, le marbrier Jean Paulart reçut sept livres sept sous pour « un autel tout nuef de Danemarche, » destiné à la chapelle du château. En 1387-1388, nous voyons encore Louis le peintre, avec deux ouvriers, décorer, pour la chambre des comptes de la Salle, cinq enseignes de plomb, placées au-dessus des fenêtres, ainsi qu'une bannière écartelée, et peindre la chambre de mademoiselle de Fléquières, plusieurs images de Notre-Dame et des quatre Évangélistes, et les « gouttières » des courtines. En 1392-1393, c'est le peintre Guillaume de Bonmale, de Chauny, reçu bourgeois de Valenciennes le 26 novembre 1388, qui est chargé d'orner d'autres appartements de la Salle-le-Comte; Jacques Masse travaille avec lui durant seize jours. Nicaise Olivier, peut-être l'un des descendants du peintre du même nom qui vivait en 1313, est occupé en 1393-1394 à enrichir d'autres appartements de peintures décoratives, avec Wauket de Rieulay; il s'associe la même année avec Jacques Cop de lance, autre artiste dont nous avons déjà trouvé le nom, et ils se chargent pour une somme de sept livres de peindre la chambre de Madame des armes de Bavière et la chapelle; Jacques Cop de lance représente en outre, avec son valet, au prix de cinq sous par jour, des anges et les évangélistes dans cette chapelle et couvre d'écussons à lionceaux les poutres de la grande chambre. Les montants, les cheminées et les gouttières d'un autre bâtiment de la Salle-le-Comte sont en 1394-1395 et en 1396 ornés de bannières, d'écussons et de fleurons en plomb ; leur décoration est confiée au peintre Pierre des Prés, dont nous avons trouvé le nom dans les comptes de la cathédrale de Cambrai. Nous voyons dans un compte

de 1399-1400 que des « cornes » destinées à porter le luminaire ayant été placées en plusieurs salles, l'imagier Jaques Es Blancs monts, de Wires, reçu bourgeois de Valenciennes le 30 janvier 1385, est chargé de tailler « la devise de monseigneur » sur ces cornes, qui sont peintes par Jean Trappe.

Nous n'avons rappelé, dans les pages qui précèdent, aucun fait relatif aux travaux pour tapis, exécutés à Valenciennes; il nous a semblé nécessaire de grouper toutes ces mentions, parce que cette ville est, après Arras et Tournai, celle du nord de la France où l'industrie des tapis de luxe et de la haute lice semble avoir été le plus prospère. Dès 1325-1326, dans les fragments de comptes revenus de Metz, dont nous avons déjà plusieurs fois parlé, se trouvent relatées : une somme de trente-huit sous six deniers donnée « a II vallés » (de Valenciennes), pour refaire les tapis des chambres de la comtesse et de ses enfants; une autre somme de quatre-vingt-sept livres deux sous six deniers « au tapiseur de Valenchienes pour les VI blans tapis qu'il fist pour me dame; » une troisième somme de vingt livres « au tapiseur pour les IIII tapis fais pour le roy d'Alemagne; » et une quatrième somme de cent sous pour la soie devant servir à un drap « pour me dame par le maistre qui fait les tapis. » Il s'agissait, on le voit, de tapis de grande valeur, dans le tissu desquels la soie était mêlée a la laine. En 1331, le receveur de Hainaut avance vingt-cinq sous au « tapiseur » de Valenciennes et paie quatre sous à Gautier Delcambre « pour I tapit refaire. » Un compte de 1335 renferme des mentions plus intéressantes encore : Jean Jollain, le « tapisseur » de Valenciennes, reçoit trente-six livres, pour une cambre pour monseigneur tenant VI^{xx} et XI aunes, » et cent soixante-six florins et cinq gros « pour faire une cambre pour me dame. » Voilà des ameublements en tapisserie d'un prix très élevé.

Dans les comptes de la ville de Valenciennes de l'année 1348, nous trouvons, pour la façon de bannières, grandes et petites, une somme de deux écus donnée à « Watier le broudeur, » le même peut-être que Gautier de la Croix, brodeur, demeurant à Valenciennes, qui dans les comptes du bailli

du Hainaut reçoit en 1359 soixante-seize livres et en 1360 vingt-cinq livres dix-huit sous, pour « ouvrages de broudure pour monseigneur. »

Nous avons cité, en parlant de l'histoire de l'art à Valenciennes, le nom de Jean Castelain, de Quiévrain, ouvrier de haute lice, reçu bourgeois en 1368, et ceux de bon nombre d'autres tapissiers, brodeurs et hauteliceurs, dont la présence en cette ville prouve qu'elle était un centre important pour la fabrication des étoffes brodées et des draps de haute lice. Divers extraits des comptes de la Recette générale de Hainaut de 1364 à 1400 viennent à l'appui de cette assertion.

Dans les comptes de 1364 à 1368 paraissent, ainsi que l'a rappelé M. Pinchart(1), un certain Jean Hont, de Valenciennes, qui fournit à la duchesse plusieurs chambres de tapisseries, l'une verte et l'autre rouge, et Thierri de Reyns ou de Reims, qui livra des tapisseries du même genre. Dans ceux de 1397 à 1399, on trouve de nombreux noms et achats relatifs à l'histoire de la haute lice et de la broderie : Armand Brésin, « ouvrier de haute liche demourant a Valenchiennes, » reçoit dix-neuf livres et quatre sous « pour II bahus armoiés des armes de monsigneur et madame, » servant à recouvrir les chevaux d'attelage, et quatorze livres pour divers autres travaux; quatorze livres sont données pour ouvrages dans l'hôtel du comte, à plusieurs brodeurs « Martin de Bruxelles, Herman de Minaghe, Willekin Stiene, Hanin Mendart, Ghuisekin, Colin de Hion, Jaquemain Bodekaine et Hanekin; Jehan de la Crois, demorant a Valenchiennes, Jakemon Bonnart, IIII ouvriers de broudure demourant a Mons, Biertrant demorant a l'abbie de l'Ile dessous Saint-Quentin, Hanin et Godefrin Mandart » travaillent avec Jean Loste à une cotte semée de perles pour madame et à deux selles pour monseigneur et madame de Nevers; Piérart le tapissier, de Mons, reçoit dix-neuf livres huit sous pour deux écussons aux armes de monseigneur et de madame. Le compte de 1398-1399 mentionne le paiement : de cent quatre-vingt-quatre livres pour une chambre « de piers armoié de Blois, » offrant trois pièces de satin et neuf pièces de tapisserie; de cent douze livres pour une grande tapisserie de haute lice » contenans l'*istoire*

(1) A. Pinchart, *Les Tapisseries Flamandes*, p. 38.

du Roy Ottevyen et de le royne Sebille; » de dix livres dix sous pour une autre tapisserie de haute lice « *dou Service d'un chevalier;* » de deux cent quarante livres pour les ornements de la chapelle avec « II paremens d'autel l'un a *I cruchefix* et IIII ymages et l'autre *I couronnement de Nostre Dame* et IIII evangelistes ; » de soixante-et-onze livres huit sous, à « Jehan Bert, ouvrier de broudure et autres ouvriers qui ouvret avoient pour monseigneur, Jehan Mandart et Adam, Loys, Dierich Vanhot, Alberescq et Ghuis De Nimaie, Anselet et Joffrin ; » de vingt-sept livres à « Hanse, ouvrier de broudure, demorant a Mons, pour XV escuchons d'ouvrage de son mestier ; » de deux cent six livres « pour I grant drap de haute lice ouvret a or contenant le ystore dou roy Alixandre et dou Roy d'Aire ; » et de quatre-vingt douze livres huit sous, pour diverses depenses parmi lesquelles « I drap painturet del Asemption, de saint Eloy et de saint Christoffle, mis a le Bassecourt en Biertaimont. »

Les comtes de Hainaut, comme ceux de Flandre et d'Artois, ont fait élever leurs tombeaux ou ceux de leurs ancêtres avec un soin pieux et un luxe qui rendent ces monuments très interessants pour l'histoire de l'art. La collégiale de Sainte-Waudru à Mons offrait, dans le chœur, les sépultures monumentales du comte de Hainaut Baudouin IV le bâtisseur et de sa femme Alix, morte vers 1171, ainsi que celui de leur fils Baudouin V décédé en 1195. Baudouin IV et Baudouin V étaient représentés couchés; la première de ces statues, qui était peinte, avait un grand caractère; elle était, dit-on, surmontée de l'image de saint Bernard (1). Le tombeau de la comtesse Alix, qui se voit encore aujourd'hui à Mons, est l'un des rares monuments de la periode où les sépultures ne portaient pas l'effigie du défunt; c'est un sarcophage en granit ayant la forme d'un carré long retréci à l'une de ses extrémites et surmonté d'une croix en arête. Il a éte reproduit par Paul La Croix dans son ouvrage sur la *Vie militaire et religieuse du moyen-âge*.

(1) DEVILLERS, *Passé artistique de Mons*, p. 203, dans le Tome XVI (2e partie) des *Annales archéologiques de Mons*.

Simon Le Boucq, dans son *Histoire ecclésiastique* de Valenciennes, rédigée en 1650, décrit un nombre assez considérable de sépultures monumentales qui avaient été érigées en cette ville à la mémoire des comtes de Hainaut et d'autres puissants personnages. Il y en avait plusieurs dans l'église des Frères-Prêcheurs. Au milieu du chœur de cette église était la tombe de Jean d'Avesnes mort en 1257 et de son épouse Alix de Hollande, « laquelle est de pierre noire, eslevée environ troiz piedz hors de terre, y aiant par desus deux personnages aussy grand que le naturel, de pareille pierre, l'homme tenait ung grand escu aux armes de Flandres; » à droite du chœur, la sépulture d'un autre Jean d'Avesnes, mort en 1279, « aiant sa tombe soubz une arcure dans la muraille, de marbre noir, a ung seul personnage par desus, allentour par embas y avoit divers personnages tenant ses quartiers; » à gauche du même chœur, « y at pareillement une arcure et soubz icelle une tombe de marbre noir, avecq ung personnage par desus, en laquelle est sepulturé Baudoin d'Avesnes, fils de Bouchart et de dame Marguerite, » mort en 1289. Plusieurs autres monuments funéraires de la même église méritent d'être signalés : une lame de cuivre avec armoiries dans le chœur contre la muraille à la mémoire d'Alexandre, seigneur d'Haveluy, mort en 1264; au côté gauche, près de la chapelle du saint Nom de Jésus, « soubz une arcure dans la muraille, une tombe de marbre relevé, par desus trois personnages, l'homme tenant son espée en la main dextre et un escu en l'autre, ses deux femmes a ses costés, » couvrant les restes de Jacques de Werchin, sénéchal de Hainaut, mort en 1323, de Philippine de Dixmude décédée en 1306 et de Catherine de Jausse et Baudour morte en 1310; au-dessus de ce monument « y at une grande verrière où se voit la représentation d'une dame agenouillée avecq son marry, et ces motz : Ceste verrière donna la dame de Bousies, fille du mareschal de Champagne, cousine a la roine Jenne, roine de France et de Navarre. » A la mémoire de Gérard de Werchin, autre sénéchal de Hainaut et de sa femme Isabelle d'Antoing, morts l'une en 1353 et l'autre en 1340, avait été érigée devant la chapelle de saint Dominique « une tombe de marbre eslevée et deux personnages par-dessus; » et à celle de Gilles de Triulais, seigneur de Moncheaux et de Beaudegnies, mort en 1337 « un

marbre, ung homme long vestu par desus, dans la chapelle Sainte-Anne. » A la suite de la description de la dernière des nombreuses sépultures et épitaphes qu'il a relevées, le bon Simon Le Boucq ajoute : « Avecq laquelle je finiray, car de poser toutes celles qu'il y at d'autres gentilshommes et notables bourgeois, il conviendroit en faire ung volume entier. »

L'ÉGLISE des Frères-Mineurs de Valenciennes n'était pas moins riche en monuments rappelant la mémoire des comtes de Hainaut et des familles les plus illustres de la contrée. Près de l'autel de la chapelle d'Artois on voyait, dit le même Simon Le Boucq à l'ouvrage duquel nous empruntons encore les détails qui vont suivre, « ung marbre plat ou l'on ne sçavoit rien discerner, mais par les escripz de la maison (des Frères-Mineurs) on trouve ce qui s'ensieult : Sub tumba marmorea, ante altare, jacet fundator hujus capellæ, dominus Gerardus de Hannonia, canonicus sancte Waldetrudis in Montibus qui obiit anno M CC LXXIIII, VI Februarii. » A droite du chœur de l'église, « proche du grant autel, soubz une arcure, y at une tombe de marbre noir, hault eslevée, y aiant par desus la figure d'ung homme armée et par devant petits personnages, le tout de pierres ; en icelle est sépulturé Bauduin, filz de Jean d'Avesnes, lequel ala de vie a trespas l'an M CC quatre vingt. » Au milieu du même chœur, la sépulture du comte de Hainaut Jean d'Avesnes mort en 1304 et de sa femme Philippine de Luxembourg morte en 1311, « laquelle tombe estoit fort magnifique, estant de marbre noir et par dessus deux personnages de pierre blanche, l'homme estant armé avecq ung sayon des armes de Haynaut a quatre lions sur sa poitrine et en desoubz de la ceinture estoient par lozengues Haynau et Empire, sur son escu estoient seulement les armes de Haynau. La femme portait sur sa robe Lutzembourg, Empire et Bar. A la teste d'icelle tombe, y avoit cincq armoiries... ; au costé dextre d'icelle dix aultres armoiries... ; au senestre, dix aultres armoiries. » Le chœur de l'église des Franciscains renfermait encore les sépultures des trois Guillaume qui ont été comtes de Hainaut de 1304 à 1389, splendides monu-

ments de marbre avec personnages sculptés et écussons armoriés. Nous devons en outre signaler dans la chapelle d'Artois, à droite du chœur, « une tombe eslevée et par desus une femme de pierre blanche peinte, sa robbe semée des armes de Haynau, Luxembourg, Artois et Bar, embas y avoit petis personnages tenant armoiries, l'escripture autour estoit telle : Cy gist Marguerite, comtesse d'Artois, laquelle trespassa l'an M CCC XLII. » Un grand nombre de seigneurs du Hainaut avaient été enterrés dans cette même église, sous des sépultures monumentales, avec leurs effigies en marbre ou en pierre, Thierri de la Hamaide et sa femme morts en 1303 et en 1305, Baudry de Roisin décédé en 1271 et ses descendants jusqu'à la fin du quatorzième siècle, Jean de Magny en 1346 et Gilles de Quiévrain en 1394. Nous n'oublierons pas le tombeau de l'historien Jacques de Guyse qui se trouvait devant l'autel de Notre-Dame de Pitié, et présentait « un marbre noir sur lequel estoit gravé un personnage en habit de Cordelier tenant ung livre en sa main et allentour y avoit : « Cy gist maistre Jacques de Guyse, docteur et frère Mineur, autheur des Croniques du Haynau, qui trespassa l'an M CCC IIII^{xx} XVIII, le vi^{e} jour de febvrier. »

Nous mentionnerons encore dans une autre église de Valenciennes, au monastère des Dames de Beaumont : le monument de Félicité de Luxembourg où « soubz une arcure y avoit une sepulture eslevée, et par dessus la figure d'une religieuse, par bas petis personnages tenant armoiries; » celui d'Isabeau, dame de Quiévrain, morte en 1337, formé de « marbre a une dame par dessus, ayant sa robbe semée des armes d'Aspremont et de Kièvrain; » celui de Simon de Lalaing et de sa femme (1386) offrant « soubz une arcure eslevée sur la quelle y avoit la représentation d'un home armé, vestu de sa coste d'armes, et de sa femme; » et celui de Béatrix de Lalaing (1376) qui fut enterrée sous « une lame de cuivre à une dame gravée par desus. » Nous signalerons enfin, dans l'abbaye de Fontenelles, qui était située près de Valenciennes, la sépulture de Jeanne de Valois, morte en 1342 et enterrée « sous une riche tombe de marbre poli, représentant une religieuse sans armoiries, entourée d'enfants, » et celle de sa fille Isabelle, épouse de Robert de Namur, morte en 1360, à laquelle on éleva dans le chœur un « riche tombeau où se voyait sculptée sur la pierre une dame en robe de

drap d'or semée des armoiries de Namur et de Haynaut et autour douze écussons (1). »

Le plus somptueux des monuments funéraires que nous venons de mentionner, était sans doute celui de Jean, comte de Hainaut, et de son épouse Philippine; nous avons retrouvé, à Lille et à Mons, deux fragments de comptes de l'année 1313, présentant de curieux détails sur l'exécution du testament de cette princesse et sur le tombeau qui lui fut érigé. Le sculpteur se nommait maître Gillebert; il alla deux fois à Dinant, avec maître Jean Le Roi, pour y choisir les pierres et les amener à Valenciennes; il travailla au monument, avec des ouvriers, depuis Pâques jusqu'à quinze jours après la Toussaint et reçut la somme de cent vingt cinq livres cinq sous et un denier, à laquelle s'ajoutèrent divers autres paiements pour voyages et achèvement de l'œuvre. Ce Gillebert est peut-être le même personnage que « mestre Gillebert l'ymagineur, » qui en 1334-1335, recevait à Valenciennes, sur la recette générale de Hainaut, une pension à vie de 73 livres 11 sous et 10 deniers, ce qui indique une certaine aisance. Une partie des peintures du tombeau de la comtesse fut exécutée par Olivier le peintre; mais l'ensemble de la décoration est due à Jean Sevrin, aidé de Jean de Trahignies, qui avait fait marché pour une somme de cent vingt livres « pour la dicte tombe poindre » et qui reçut encore un supplément de vingt-cinq livres, sans y comprendre l'or, la couleur, le vernis et l'huile de noix. La « croix » de ce tombeau, qui était sans doute un calvaire avec plusieurs personnages, fut l'objet de dépenses considérables; maître Gillebert reçut pour cet autre travail, deux cent vingt-sept livres XVIII s., I d. On lui donna en outre, ainsi qu'à Jean de Tréhaille, sans doute l'un de ses aides, une somme de quatre-vingt-quatre livres dix sous. Il est aussi question, dans ce compte, de la cire et des draps d'or fournis pour les obsèques, et des livres et des bijoux que possédait la comtesse Philippine.

Un document de même nature existe au sujet des obsèques du comte Guil-

(1) *Archives historiques du Nord de la France*, nouvelle série; t. I, p. 500. — Simon Leboucq, *Histoire ecclésiastique de Valenciennes*; réimpression par Arthur Dinaux.

laume, fils de Jean d'Avesnes et de Philippine, qui mourut le 7 juin 1337 et fut aussi enterré dans le couvent des Frères-Mineurs de Valenciennes. Les frais pour les torches, les étoffes, les draps d'or, le cheval richement caparaçonné qui suivait le cercueil et le catafalque au-dessus duquel s'élevait un dais désigné sous le nom de ciel, montèrent à onze cent quarante-quatre livres et dix sous tournois. On peut se faire une idée dans ce document, du faste déployé pour les obsèques des princes. Toutefois, on ne trouve qu'une seule mention concernant un artiste; c'est celle qui est relative au paiement d'une somme de trente livres due au maître de Valenciennes, Jean Sevrin, pour avoir peint le catafalque et le dais qui le surmontait.

Dans un grand nombre d'églises de campagne se trouvaient aussi des sépultures monumentales. Nous ne parlerons que de celle de Gommegnies, où, entre autres tombeaux, on voyait « en la chapelle Sainte-Catherine, en dessous une arcure, entre le chœur et l'autel, une tombe eslevée, ou est dessus couchié un homme armé, vestu de sa coste d'arme, avec texte écrit et arme. » Dessous, les vers suivants :

Ci gist un chevalier; contens
Et hardis estoit a son temps;
Dieus ait s'âme et ses seigneuries :
C'est Willame de Gommegnies,
Qui alla, dont fut a amer,
Au saint Sepulcre d'Outre Mer,
En Pruse, a Sainte Catherine,
Et s'arme de violente fine
En servant le roi d'Angleterre;
Mais la mort le mit a la terre,
Et fit lessier rentes et cens,
L'an mil quatre vins et trois cens
Et VIII, en juillet VII jours.
En Paradis soit ses séjours.

A LA SUITE des chapitres dans lesquels nous avons parlé des comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut, nous insérerons quelques pages sur les monnaies et les sceaux depuis les croisades jusqu'au quinzième siècle; c'est un sujet tout spécial, que nous n'avons pas cru pouvoir scinder et traiter en particulier dans chacun des chapitres précédents.

Les monnaies dont nous avons constaté le peu de progrès au point de vue de l'art avant les croisades, restèrent encore presque complétement stationnaires au douzième siècle, si l'on n'envisage que la question artistique. Au treizième, d'heureuses modifications se produisent : la comtesse de Flandre et de Hainaut, Marguerite de Constantinople, fit battre l'*Aigle à deux têtes* qui porte le nom d'Alost, l'*Écu au lion*, privé de désignation de ville mais probablement frappé à Gand (1) et enfin le *Cavalier* tenant l'épée haute avec la croix dans un cercle ou cantonnee de quatre croissants (2), types qui présentent une riche ornementation, si on les compare aux monnaies des âges précédents ou à celles que faisaient graver à la même époque les grandes cités de la Flandre et du Hainaut. Vers la même date à Cambrai, l'évêque Nicolas de Fontaines (1243-1272) émettait de fortes monnaies, où il est représenté, mitré, barbu, avec une tête de face très caractérisée, et dont le revers porte une croix avec les quatre premiers mots de la Salutation angélique. L'un de ses successeurs, Pierre de Mirepoix (1309-1324) allait adopter le type du *Cavalier* qu'on employait en Hainaut depuis Marguerite de Constantinople, ainsi que nous venons de le dire, et qui prit sa forme définitive dans ce pays sous Jean d'Avesnes (1280-1304).

Au quatorzième siècle, la monnaie participe, jusqu'à un certain point, au mouvement artistique qui s'opère dans l'orfèvrerie et la sigillographie comme dans la peinture et la sculpture. Le champ s'agrandit ; les types se transforment ; la légende laisse plus de place à l'ornementation. Comme monnaies remarquables frappées à Cambrai sous l'évêque Pierre IV (1349-1368), on peut citer le *Mouton d'or* qui présente dans le champ l'agneau pascal nimbé, derrière lui la croix fleurie à banderole et sous ses pieds CAMACĒ, le *Franc à cheval* qui offre dans le champ un cavalier armé courant à gauche, et le *Royal*, type du roi de France avec un bâton ouvragé au lieu du sceptre fleurdelisé et par derrière une croix très ornée avec lys dans les contours, « qui est, dit M. Robert, d'une très belle execution, et

(1) V. Gailliard, *Recherches sur les Monnaies des comtes de Flandre*, Gand, 1857, p. 123 et planche XVI.

(2) Renier Chalon, *Recherches sur les Monnaies des comtes de Hainaut*, Bruxelles, 1848, p. 29, planche II.

(3) C. Robert, *Numismatique de Cambrai*, Paris, 1861, p. 71 et 95, planches IV et IX.

que M Fallon considère comme la plus belle baronale du quatorzième siècle (1). »
Les graveurs de monnaies du Hainaut et de la Flandre mirent aussi en circulation, au quatorzième siècle, des produits remarquables par la richesse de leur ornementation. Nous signalerons, dans le Hainaut, le *Double royal d'or* qui montre le comte debout, sous un dais gothique à six clochetons, la couronne en tête, vêtu d'une tunique longue et d'un manteau ouvert tombant jusqu'aux pieds, tenant de la main droite un sceptre terminé par un fleuron et la main gauche sur le cœur, avec la légende JOHANNES, LUCAS, MARCUS, MATTHEUS. Sur le revers on voit, dans une bordure circulaire festonnée, une croix aîlée et fleuronnée, évidée en cœur et ayant au centre une rose à cinq feuilles, et, entre chaque bras de croix, une aigle biceps, avec la légende ✠ DUX WILLHELMUS, DEI GRATIA COMES HAINONIE. Cette magnifique pièce, qui est la plus pesante et peut être la plus belle de toutes les monnaies du Hainaut au moyen-âge, est une imitation du *Royal d'or* de Jean-le-Bon, roi de France (2). Une autre monnaie rangée aussi au nombre des plus belles pièces de la Flandre est le *Heaume* de Louis de Male, qui renferme sur le champ un dais gothique à quatre campaniles abritant deux lions debout tenant un écu de Flandre incliné et surmonté d'un heaume, avec la légende LUDOVICUS, DEI GRATIA COMES ET DOMINUS FLANDRIE. Sur le revers une croix à triples bandes, feuillue et fleuronnée, cantonnée de quatre aigles et des lettres F, L, A, N, avec la lettre $\overline{\text{D}}$ en cœur; le tout dans un entourage de huit arcs de cercle et de huit angles accottés de trèfles, avec la légende : BENEDICTUS QUI VENIT IN NOMINE DOMINI (3).

L'ART de la sigillographie s'éleva, dès le douzième siècle, à une perfection que n'ont atteinte ni les graveurs de monnaies, ni même les sculpteurs et les miniaturistes. Après les croisades, presque tous les actes, même les moins importants, furent authentiqués à l'aide d'un sceau; il en était ainsi pour les clercs ou savants comme pour les illettrés. A cette époque, les sceaux et les emblêmes formant armoiries

(1) C. ROBERT, ouvr. cit., p. 119-121, pl. XIV.
(2) Renier Chalon, ouvr. cit., supplément, p. LXXI, pl. 4.
(3) GAILLIARD, ouvr. cit., p. 174, planche XXVII.

n'étaient point, ainsi qu'on le croit communément, le privilège exclusif de la noblesse et des grands dignitaires civils ou ecclésiastiques : les échevins en possédaient comme les comtes, les hommes de fief comme les seigneurs, les simples scribes comme les évêques et les abbés, les villes et les corporations d'arts et métiers comme les églises, les chapitres et les abbayes. Chaque sceau empruntait son caractère spécial, et aussi son plus ou moin de richesse, à la situation de la personne qui le faisait graver, au but pour lequel on l'employait. Sur les sceaux des comtes et des seigneurs, c'est ordinairement le guerrier qui est représenté. M. Demay, dans ses savantes publications sur la sigillographie (1), a montré par une série de sceaux, parmi lesquels se trouvent ceux d'un grand nombre de comtes et de seigneurs de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, toutes les modifications qu'ont subies l'habillement et l'armure du chevalier depuis les croisades jusqu'au quinzième siècle. Nous signalerons, d'après ses ouvrages, parmi les sceaux, encore aujourd'hui conservés : celui du comte de Flandre Philippe d'Alsace en 1170, type équestre où le comte est vêtu d'une tunique de mailles et coiffé d'un casque à timbre arrondi et muni d'un nasal; celui du comte Robert de Béthune en 1310, représenté à cheval avec le haubert, le casque ovoïde à volets, l'épée retenue par une chaîne et le bouclier, l'épaulière, le troussequin et la housse portant le lion de Flandre; et ceux de Louis de Nevers en 1333, de Louis de Male en 1383 et de Philippe-le-Hardi en 1390, autres types équestres sur lesquels on peut étudier les différentes modifications dont nous venons de parler. Les sceaux des comtesses offrent plus de variété encore. Les unes sont debout, et les autres sur une haquenée allant à l'amble; celle-ci tient un faucon sur le poing gauche, celle-là un fleuron. Élisabeth de Flandre, en 1170, porte deux tuniques dont celle de dessus recouvre l'autre presque complètement; en 1236, Mahaut de Boulogne, au lieu de la tunique de dessus, porte un surcot, vêtement sans manches, fendu de chaque côté pour laisser passer les bras et fermant sur les épaules par des boutons; sur les sceaux d'Yolande de Flandre durant la seconde moitié du

(1) Demay, *Inventaire des sceaux de Flandre et d'Artois*; Paris, 1873; *Le Costume d'après les sceaux*; Paris, 1880.

quatorzième siècle, la fente du surcot laisse voir la riche ceinture que portaient alors les dames et le corsage ajusté qui dessinait leurs formes. Mathilde, deuxième femme du comte de Flandre, Philippe d'Alsace, est représentée debout des trois quarts à droite, coiffée en tresses, tenant un fleuron à la main droite; après la mort de son mari en 1192, elle est debout des trois quarts à gauche, en robe et en manteau, la tête couverte d'un voile et tenant une fleur à la main gauche. En 1221, Jeanne de Constantinople est à cheval, en robe et en manteau, coiffée en cheveux retenus par une chevalière, le faucon sur le poing; devenue veuve de Fernand, comte de Portugal, elle est assise sur un cheval sans mors ni bride. La comtesse Marguerite, sa sœur, a deux sceaux: sur l'un, on la voit à cheval, en robe et en manteau, coiffée d'un mortier, un faucon sur le poing gauche; sur l'autre, qui est en forme de losange, elle se tient debout, en face, avec robe, manteau et voile, portant une fleur de lis dans la main droite, accostée de deux lions (1). Sur les sceaux des comtesses comme sur ceux des comtes, se montrent, à partir du dernier tiers du douzième siècle, les blasons, qui d'abord debout et posés sur l'écu, envahissent plus tard les vêtements de la personne représentée et le harnachement et la housse du cheval.

Les sceaux des villes offrent souvent les dessins les plus curieux. Sur celui de Nieuport, gravé en 1237, vogue un vaisseau gouverné à droite par un aviron que tient à pleines mains le timonier debout; le mât, dont la hauteur à partir de la quille égale la longueur du navire, est soutenu par quatre haubans et deux étais; au sommet de ce mât flotte une flamme en forme de gonfanon. Sur le sceau de Gravelines, ciselé en 1244 d'après le même type, le timonier manœuvre l'aviron, c'est-à-dire le gouvernail, au moyen d'une cheville fixée perpendiculairement au plan de la pale; et l'on voit sur le scel aux causes de la même ville (1406), saint Willibrord, mitré, crossé, bénissant, ayant à dextre un ramier et à senestre un personnage tenant une croix processionnelle, sur champ de fleurs. On

(1) Galliadts Van Severen, *Introduction à l'Inventaire des archives de la ville de Bruges*, p. 162.

rencontre les châteaux de bois qu'on établissait au-dessus des nefs sur le sceau de la ville de Damme qui date de 1309, ainsi que sur deux sceaux, de 1308 et 1341, de la ville de Calais, où se voient en outre deux personnages transmettant des ordres et communiquant des signaux au moyen de porte-voix et de trompettes. Au nombre des villes qui ne sont pas maritimes nous signalons : Arras, dont le sceau présente la Vierge debout avec l'Enfant-Jésus, et près de sa tête, à droite, un *rat* (1); Douai, dont le sceau, en 1207, porte un mayeur à cheval, en costume guerrier de l'époque, suivi d'échevins à pied, écrasant un dragon, scène qui fait comprendre l'expression du treizième siècle *milites burgenses;* Maubeuge et son sceau de 1293 avec une épine à branches maigres chargées de quelques fruits, armes parlantes qui rappellent l'étymologie du nom, *Malbuisson;* Valenciennes, dont le sceau, qui date de 1296, montre une ville dans une enceinte soutenue par des tours, et en haut une bannière au lion entre un soleil et un croissant de lune; Tournai, avec un scel aux causes de 1397 offrant un château à trois *tours*, ayant deux girouettes l'une chargée d'une fleur de lys, l'autre d'un château, sur champ festonné et bordé de fleurs de lys. Parmi les nombreux sceaux des hommes de métier, nous rappellerons : en 1297, celui d'Adam, l'orfèvre, avec une intaille représentant un personnage à cheval terrassant un dragon; en 1397, celui de Thomas d'Étampes, orfèvre à Arras, portant trois jumelles au lambel dans un trilobe; en 1313, celui d'Isabelle Caurrée, veuve de Simon de Hallennes, au sujet de la plus ancienne fourniture de tapisseries de haute lice connue, renfermant, dans deux quadrilobes, le symbole de la veuve, un buste de femme coiffée en voile; en 1300, celui de Jean Maissiot ou Maciot, enlumineur, écu en sautoir engrêlé cantonné des lettres M. A. C. T.; en 1311, celui de Jean Pepin de Huy, sculpteur, offrant, dans une étoile, les instruments de travail dont se sert le sculpteur, un maillet accompagné de tenailles; en 1329, celui du même Jean Pépin, de Huy, montrant, autour d'un buste, d'autres instru-

(1) Matrice originale du XV[e] siècle, conservée dans la riche collection de M. A. Preux, le savant numismate ravi trop tôt à la science. — Sceau de 1361 : un écu portant un lion chargé à l'épaule d'un écusson aux armes d'Artois, accompagné de trois rats dans une rose, armes parlantes.

ments de travail, une équerre, un compas; en 1309 et en 1310, ceux des peintres Laurent de Boulogne et Jean Lignage, qui portent, le premier deux pattes en sautoir cantonnées de quatre coquilles, le second une tête d'homme de profil dans une rose ; en 1329, celui du verrier Jacques Vrede, sur lequel se voit une doloire; en 1303, celui de l' « oublyer » de la comtesse d'Artois, Jean Mautalent, où figure un fer à oublies; et enfin ceux des orfèvres Jean de Douai, 1304, avec trois doloires, Thibaut de Dammart, valet du roi de France, avec un hanap accosté de deux fleurs de lys en chef et de deux fermaux en pointe, Renaud Le Bourguignon, 1305, avec un écureuil assis tenant un fruit, et Renaud l'orfèvre, 1316, avec la lettre initiale R sur champ de feuillages.

Les séries des sceaux ecclésiastiques présentent encore plus d'importance et d'intérêt. Lorsqu'on les a étudiées, depuis les origines jusqu'au quinzième siècle, on acquiert la conviction, que « ces monuments, comme le dit M. Demay, contiennent la tradition des premiers âges chrétiens et l'ont transmise aux artistes durant le moyen âge et plus tard à la Renaissance. » Toutes les règles de l'iconographie chrétienne se suivent dans la gravure des sceaux : il serait possible de les formuler et de voir les modifications qu'elles ont subies par la seule étude de la sphragistique. Pour le prouver, il suffit de résumer l'ensemble du travail que M. Demay a consacré aux sceaux du clergé séculier et régulier. L'histoire du vêtement des évêques, des prêtres et des religieux s'y retrouve tout entière. Il en est de même de l'iconographie de la Sainte-Trinité; Dieu le Père est représenté sous le symbole d'une main dans les sceaux des Dominicains de Douai en 1273 et 1399 et de l'hôpital de Valenciennes en 1263, plus tard sous le symbole d'un vieillard à longs cheveux et à longue barbe, avec nimbe crucifère dans le sceau de Jean de la Batterie, abbé d'Anchin, en 1429; Dieu le Fils est orné du nimbe crucifère, comme on le voit sur un sceau d'Anchin, en 1153, où la tête seule est tracée, sur les sceaux d'Henri de Gand, archidiacre de Tournai et chanoine de Courtrai, où il est figuré ressuscitant avec une banderole à la main et sur ceux, offrant les

scènes du Baptême dans le Jourdain, du Lavement des pieds, de la Résurrection et du Pélican, de la Thieuloye près Arras, de l'abbaye de Chocques, de Saint-Bertin, de Saint-Sépulcre et d'un chanoine de Cambrai; Dieu le Saint-Esprit est représenté sous le symbole de la colombe sur les sceaux de Pierre de Colmieu, prévôt du chapitre de Saint-Omer en 1236, des Frères-Mineurs d'Arras en 1303, et de l'abbaye de Chocques en 1315. Nous ne dirons rien de l'iconographie de la Vierge, des anges et des saints, qui est exprimée sur un nombre très considérable de sceaux, encore aujourd'hui conservés dans les archives du nord de la France et de la Belgique : il est facile de se faire une idée des créations originales qu'elles ont inspirées aux artistes du moyen âge, tout fidèles qu'ils étaient à conserver les traditions.

Ce qui est surtout digne de remarque, ce sont les modifications qui s'accomplissent, des croisades au quinzième siècle, dans la gravure des sceaux. Les matrices et les empreintes du douzième ont un caractère grand et sévère, avec une certaine pesanteur dans l'ensemble et dans les mouvements; au treizième siècle les lignes sont simples et élancées, l'expression est calme et noble; au quatorzième, c'est le mouvement, la fougue et le déploiement du faste sur les sceaux des chevaliers et des ecclésiastiques, sur les colonnettes et les niches du gothique fleuri dans lesquelles se voient des saints et des saintes, des évêques, des abbés, des abbesses, dont l'attitude gracieuse tourne parfois à une certaine afféterie. Dans toutes ces époques, la gravure des sceaux révèle des talents habiles, des burins de la plus grande finesse et la plus complète sûreté de main. « Les orfèvres du moyen-âge, qui fabriquaient les matrices des sceaux, dit M. Demay, présentent en germe dans leurs œuvres les qualités que nous admirerons quelques siècles plus tard chez les orfèvres italiens. Travailleurs consciencieux, ils s'étudiaient à acquérir les connaissances applicables aux diverses branches de leur industrie, traçant ainsi la voie à leurs successeurs de la Renaissance. Ils dessinaient, composaient, étaient fondeurs, ciseleurs, repousseurs; ils gravaient aussi les sceaux. Dédaigneux de s'affubler de la

qualité d'artistes, négligeant même de nous transmettre les signes de leur individualité, ils se sont contentés, sous le nom modeste de *tailleurs de sceaux*, de nous léguer une foule d'objets d'art pleins de goût et de finesse et dont quelques-uns peuvent passer pour de petits chefs-d'œuvre. Ils ne possédaient pas cependant les ressources dont nos graveurs modernes disposent. Le balancier n'était pas à leur service, et tandis que les artistes de nos jours taillent leur modèle en relief d'après une maquette sculptée, les anciens tailleurs de sceaux se trouvaient réduits à graver en creux d'après un dessin de leur invention ou fourni par quelque enlumineur en renom (1). »

Le petit nombre des documents connus jusqu'aujourd'hui sur l'histoire des monnaies et de la sphragistique nous porte à grouper ici quelques faits relatifs à l'histoire, à l'emploi et à la confection des sceaux. En 1132, l'abbé de Saint-Bertin, qui devait payer une certaine somme au monastère de Saint-Quentin-en-l'Ile y envoya, pour garantir la bonne qualité de l'argent, le monétaire Werric et l'orfèvre Robert Le Roux, *Robertus Rufus aurifaber* (2). En août 1251, Jacques, évêque d'Arras, interdit à l'abbé de Marchiennes, à la suite de la défense portée par le concile de Reims, de prêter son sceau à des laïcs. En date du 1er avril 1298, Jean, évêque de Tournai, accorde aux chanoines de la collégiale Saint-Piat de Seclin l'autorisation de se servir, au lieu de leur ancien sceau emporté par le doyen qui faisait partie de la maison du roi de France, d'un scel nouveau portant une image de saint Piat, tenant de la main droite un bâton pastoral et dans la main gauche le sommet d'une tête coupée, avec une fleur de lys à dextre et deux à senestre. On trouve dans les archives de l'hôtel d'Artois, une quittance de Pierre, chapelain de Thibaut d'Annay, « pour les deux saiaus monseigneur et medame d'Artois, c'est a savoir pour le façon de ces saiaus vint livres et pour l'argent douze livres XVIII s. » Le sceau de Mahaut, comtesse d'Artois, dont il est ici question, est un sceau ogival de

(1) Demay, Ouv. cit.

(2) *Grand Cartulaire de Saint-Bertin*, t. I, p. 231.

90 millimètres, qui représente, dans une niche gothique, la comtesse debout, en robe et en manteau vairé, tenant une fleur à la main; à dextre, un dragon tient suspendu l'écu d'Artois; à senestre, un autre dragon tient l'écu de Bourgogne-comté; le contre-sceau porte l'écu d'Artois dans un encadrement gothique trilobé. Le document que nous publions, permet d'apprécier le prix en 1302 de la matrice d'un sceau bien gravé et de grand modèle. Dans deux chartes des Archives de Bruges, du 24 avril 1305, on voit la ville de Bruges autorisée à briser son sceau ancien et à le remplacer par un nouveau, acte qui s'accomplit sous l'attestation de trois abbés, de deux prieurs et du doyen de chrétienté. Sur ce sceau, l'antique symbole du *pont*, armes parlantes, et les fleurs de lys de France font place au lion de Flandre : c'est un sceau rond, de 80 millimètres, montrant un écu fascé de huit pièces au lion couronné, colleté d'une croix, rampant à dextre, dans un encadrement à douze lobes, au-dessus de l'écu un lion couronné passant à dextre, et aux flancs deux lions adossés et couronnés; comme contre-sceau un écu de la face dans un hexagone. La splendide matrice, en argent massif, de cette double empreinte est encore aujourd'hui conservée, avec sa chaîne d'argent, dans le dépôt des Archives communales de Bruges. La fouille profonde du sujet principal, comme les hachures et les losanges des détails, est ciselée avec une légèreté et une hardiesse que la gravure a rarement atteintes depuis cette époque. Le sceau précédent, qui datait de 1286, n'était pas moins remarquable par l'élégance du dessin et la richesse des détails. Aussi faut-il s'étonner d'entendre la *Revue numismatique belge* (Ire série, t. V, p. 236) parler de la pénurie du génie des artistes au quatorzième et au quinzième siècle. Jamais peut-être, quand il s'est agi de sceaux et de monnaies, les graveurs n'ont montré plus d'originalité et plus de hardiesse (1).

Dans une lettre du 4 juillet 1313, le roi de France Philippe-le-Bel mande que Robert de Flandre, seigneur de Cassel, ayant perdu son sceau depuis plusieurs mois, tous ceux qui ont des obligations et contrats scellés du sceau

(1) Gilliodts Van Severen, *Introduction à l'Inventaire des archives de la ville de Bruges*, Bruges, 1878, p. 180 et 204.

de ce seigneur doivent les lui présenter pour qu'on y appose un nouveau scel (1).

Dans l'inventaire des biens du comte de Flandre, Robert de Béthune, rédigé à la suite de sa mort qui arriva le 27 septembre 1322, on trouve mentionnés, outre plusieurs pierres antiques (camahieus) et plusieurs médailles (quacheus), « une bullette d'argent a pierre vermielle, et un seel d'or a une pierre vermielle ou Nostre-Dame est entaillié. » M. de Laborde, cite un extrait d'un compte du roi de France, où figure, en 1326, comme graveur de sceaux, Jean de Tournai, « Johannes de Tornaco, talliator sive scultor sigillorum. » Les comptes de l'hôtel de Hainaut, pour l'année 1327 renferment le nom de « Jehan le saieleur, » qui fournit une image d'ivoire, peut-être le même artiste que « Jehan le Seleur, ymagier, » qui sculpta plusieurs objets en ivoire pour la comtesse d'Artois en 1325, et dont le nom indique un graveur de sceaux.

Une délibération du chapitre de la cathédrale de Cambrai, en date du 18 juillet 1331. ordonne que toutes les lettres d'acquit soient scellées d'un sceau qui vient d'être fait, ayant la forme ogivale et offrant une Vierge qui tient l'Enfant-Jésus sur son sein et dont les pieds reposent sur un escabeau carré dans lequel on voit l'écu à trois lions, armes du comté de Cambrai. En 1350-1351, Marguerite comtesse de Hainaut fait exécuter un nouveau scel. En 1361, Jean de Vaux, graveur à Paris, fait pour le comte de Flandre, Louis de Male, un sceau secret, dont le comte commença à se servir le 21 septembre, et le même jour « le viés scel secré fut cassés et brisiés » à Audenarde, en présence du connétable, du chancelier et d'un chambellan. En date du 18 janvier 1371, Clément l'orfèvre, dont nous avons déjà cité le nom en parlant de l'histoire de l'art à Cambrai, fait serment devant le chapitre de la cathédrale de cette ville, comme garde de la monnaie de l'Évêque. Nous voyons en 1374 Yolande de Flandre recevoir un sceau, « signet, » en or, où il y a une teste entaillée,

(1) Archives départementales du Nord. Chambre des comptes, n° 4885.



peut-être une intaille antique. Le compte de la Recette générale de Flandre

a fait le sceau du comte de Flandre, Louis de Male. Ce sceau,

élégance et finesse : le champ est fretté et semé de mufles de lion ; il

entre deux vols, ... accompagné de quatre écussons, deux

aussi à plusieurs artistes, comme le révèlent les mêmes comptes de la Recette générale de Flandre, le soin de graver des sceaux : en 1384, Jean de

qui est sans doute le grand type équestre, montrant le duc recouvert d'un pourpoint à ses armes, son cheval défendu par une housse tout en mailles aussi à ses armes, et dans le champ, treillissé et armorié, les écus de Flandre, d'Artois, de la comté de Bourgogne et de Rethel

En 1394, Pierre Blondel, orfèvre, et Jean Du Boys, graveur de sceaux

VOILA, au sujet de l'histoire des sceaux, un certain nombre de faits et de noms que nous avons cru devoir cru devoir relever et grouper.

tantes et les plus curieuses de la grande histoire de l'art. Le nombre considérable de sceaux qui existent encore aujourd'hui dans les dépôts d'archives et surtout dans les Archives départementales du Nord, permet à celui, qui les

XIII.

SCEAU DE JEANNE, COMTESSE DE FLANDRE, XIIIe SIÈCLE.

SCEAU DE PHILIPPE-LE-HARDI, DUC DE BOURGOGNE, FIN DU XIVe SIÈCLE.

Cette planche offre deux sceaux, qui sont conservés, l'un et l'autre, dans le fonds de la Chambre des comptes des Archives départementales du Nord, à Lille.

Le plus petit de ces deux sceaux représente Jeanne, comtesse de Flandre, à cheval, en robe et en manteau, coiffée en cheveux, le faucon sur le poing; il y a de l'action et de la noblesse dans la composition de ce sceau, qui date de 1221.

P. 460.

Le second sceau date de 1389; il a été gravé par Jean Fovet, orfèvre de Dijon. C'est un sceau de Philippe-le-Hardi, grand type équestre. Le duc, recouvert d'un pourpoint à ses armes, brandit l'épée, monté sur un cheval lancé au galop et défendu par une housse tout en mailles aussi à ses armes; dans le champ, qui est treillissé et armorié, se voient les écus de Flandre, d'Artois, du comté de Bourgogne et de Rethel. C'est le mouvement et la richesse, qui forment les caractères spéciaux de cette œuvre importante

P. 467.

peut-être une intaille antique. Le compte de la Recette générale de Flandre de 1382-1383 mentionne Ghislain Le Carpentier, orfèvre de Tournai, qui a fait le sceau du comte de Flandre, Louis de Male. Ce sceau, dont l'empreinte est conservée aux Archives du département du Nord, est gravé avec élégance et finesse : le champ est fretté et semé de mufles de lion; il offre un lion assis, portant un casque couronné cimé d'une tête de lion entre deux vols, mantelé de Flandre, accompagné de quatre écussons, deux pour le comté de Bourgogne, un pour l'Artois, l'autre pour le Rethelois. Le duc Philippe-le-Hardi, gendre et successeur de Louis de Male, confia aussi à plusieurs artistes, comme le révèlent les mêmes comptes de la Recette générale de Flandre, le soin de graver des sceaux : en 1384, Jean de Nogent, graveur de sceaux de Paris, fit pour le duc et son fils plusieurs sceaux dont l'un se rapproche de celui que nous venons de décrire; et en 1389 Jean Fovet, orfèvre de Dijon, dont nous avons déjà parlé, et qui fit aussi des fers pour les hosties servant à la chapelle ducale de Bourgogne et à la Chartreuse de Champmol, grava le nouveau scel de Philippe-le-Hardi, qui est sans doute le grand type équestre, montrant le duc recouvert d'un pourpoint à ses armes, son cheval défendu par une housse tout en mailles aussi à ses armes, et dans le champ, treillissé et armorié, les écus de Flandre, d'Artois, de la comté de Bourgogne et de Rethel.

En 1394, Pierre Blondel, orfèvre, et Jean Du Boys, graveur de sceaux, demeurant tous deux à Paris, font le sceau d'argent « des grans jours » avec sa chaîne, pour le duc d'Orléans. De 1387 à 1389, l'orfevre Colin (Nicolas) Lours, d'Arras, avait fait le sceau du comte de Nevers attaché à une chaîne d'or.

VOILA, au sujet de l'histoire des sceaux, un certain nombre de faits et de noms que nous avons cru devoir cru devoir relever et grouper. La sigillographie est certainement l'une des parties les plus importantes et les plus curieuses de la grande histoire de l'art. Le nombre considérable de sceaux qui existent encore aujourd'hui dans les dépôts d'archives et surtout dans les Archives départementales du Nord, permet à celui, qui les

étudie, de suivre avec facilité les modifications que l'art a subies et offre un charme tout spécial. On constate, dit M. de Laborde, « que la gravure des sceaux, dès les treizième et quatorzième siècles, approche de la grande facture des intailles et des médailles antiques, et réunit même des qualités de vie, de mouvement, de variété et surtout de vérité, que l'antiquité n'a pas dépassées. Je pourrais citer des chefs-d'œuvre; je laisserai à chacun le plaisir de les découvrir. Je me contenterai, pour montrer l'élévation de cet art, de signaler la beauté et le charme qu'offrent des fragments de sceaux mutilés; il est telle figure coupée à mi-corps, tel sceau équestre qui n'a conservé que le poitrail d'un cheval et les jambes de son cavalier, telle femme dont on ne retrouve que les vêtements flottants, qui charment les yeux par ce qu'ils montrent et par ce qu'ils laissent à deviner; on rêve, comme en admirant un fragment de camée ou de métope, à cette œuvre dans sa nouveauté, au siècle qui l'a vue naître, aux grands artistes qui ont le pouvoir avec une parcelle de leurs créations, de faire écho dans nos âmes à travers les siècles. Là est la marque d'un art supérieur (1). »

(1) Douet Darcq, Collection de sceaux, t. I, preface de M. de Laborde, p. 4.

CHAPITRE XXI.

L'ART A LA COUR DES COMTES DE FLANDRE DURANT LA SECONDE MOITIÉ DU XIV[e] SIÈCLE

Yolande de Flandre, dame de Cassel; acquisitions d'objets d'art; travaux au château de Nieppe. — Inventaire des biens de Jeanne de Bretagne, mère d'Yolande; son tombeau à Orléans par Jean de Liège. — Le comte Louis de Male; acquisitions d'objets d'orfèvrerie; tombeaux à Lille et à Courtrai. — Jean de Hasselt, peintre en titre du comte; ses travaux à Courtrai et à Gand. — Melchior Broederlam, peintre en titre du comte. — Travaux que le roi de France Charles V fait exécuter à Paris, à Rouen et à Senlis, par des artistes des Pays-Bas; Jean de Liège. — Philippe-le-Hardi et Marguerite de Flandre, sa femme; les richesses de leur trésor. — Orfèvres qu'ils font travailler à Paris et dans le nord de la France. — Melchior Broederlam, peintre en titre du duc; autres artistes à qui il commande des travaux, Nicolas de Laon et Jean d'Orléans. — Enlumineurs et libraires.

IL Y A, dans l'histoire du nord de la France, peu de figures qui attirent plus vivement l'attention, que celle d'Yolande de Flandre, dame de Cassel. Vertus et crimes, puissance et faiblesse, richesse et gêne, goûts pour la guerre et pour les arts, les tendances les plus opposées et les fortunes les plus diverses se rencontrent dans l'existence agitée de cette princesse, mêlée à tous les faits importants de l'histoire de la France et de la Flandre durant la seconde moitié du quatorzième siècle. Possédant du chef de son père, Robert de Flandre, Cassel et la Flandre-Maritime, avec la baronnie

d'Alluyes, Montmirail et de vastes domaines dans le Perche, elle devint comtesse de Bar, par son mariage avec Henri de Bar, et comtesse de Longueville, lorsqu'en secondes noces elle eut épousé Philippe de Navarre. Des liens de parenté et les longs séjours qu'elle faisait à Paris en son hôtel du Colombier, la mirent en fréquents rapports avec les rois de France Philippe de Valois, Jean-le-Bon et Charles V; mais elle entra en lutte avec eux, fit périr un de leurs sergents et un de leurs chevaliers, et fut arrêtée par ordre de Charles V, qui la retint prisonnière durant plus de quinze mois dans la Tour du Temple, d'où elle s'évada pour être saisie au moment où elle allait franchir le pont qui séparait ses domaines du territoire du roi de France et pour être de nouveau renfermée durant douze mois dans sa prison. Elle aimait vivement son fils Robert, comme elle le prouva lorsqu'en 1370 elle engagea sa couronne et ses bijoux les plus précieux pour payer sa rançon; mais auparavant elle avait fait incarcérer ce même fils, « sans cause raisonnable, » probablement parce qu'elle n'avait point sur lui une complète influence. De même, elle retint longtemps prisonnier, dans l'un de ses châteaux-forts, son cousin Henri de Bar, sire de Pierrefont. Elle était riche et généreuse à l'excès; elle s'entourait de luxe et répandait l'argent à profusion; on la voit, d'un autre côté, dévalisée, durant un voyage, par un simple écuyer, parfois privée du nécessaire, et même, dans un moment de gêne, fabriquant de la fausse monnaie au coin du roi de France. Elle était bonne et pieuse, comme le témoignent ses aumônes, ses dons aux églises, ses pèlerinages et l'ensemble de sa vie; mais dans un différend qu'elle eut avec l'évêque de Verdun, elle fit brûler le village d'Auzeville; on l'accusa même d'avoir fait jeter dans un puits deux chanoines de Verdun, qui avaient été députés vers elle et ne reparurent plus. Ces faits et la fabrication de fausse monnaie la firent excommunier par le Saint-Siège : elle revint alors à de tout autres sentiments et racheta ses crimes par de nombreux actes de bienfaisance et de piété.

EN ACHEVANT l'histoire artistique des comtes de Flandre durant la première moitié du quatorzième siècle, nous avons parlé de Robert de Cassel et de sa femme, Jeanne de Bretagne; c'est par leur fille

Yolande, que nous commencerons cette histoire de l'art durant la seconde moitié du quatorzième siècle.

Les innombrables documents relatifs à cette princesse, qui sont conservés dans les Archives départementales du Nord, présentent de curieuses mentions. Yolande aimait, autant et plus peut-être que les autres princes et princesses de son siècle, les joyaux en or, décorés de pierres précieuses. Elle fit fabriquer en 1355, en 1363 et en 1367, par l'orfèvre Gui Vilain, bourgeois de Paris, une couronne et une coiffure d'or, des bijoux ornés de diamants, de perles et de rubis d'Orient, un fermail d'or à la fontaine de Jouvence et grand nombre d'autres joyaux. L'orfèvre Jean Joye, bourgeois de Bruges, lui fournit en septembre 1364, une coiffure en or; à un autre Brugeois, Roger de Lateem, elle fit réparer en octobre 1370, une statue de saint Jacques et une fontaine en argent; en 1376, elle commanda à Tournai trois pots d'argent dont deux dorés et le troisième blanc; l'orfèvre renommé Nicolas (Claix) Fribourg, lui livra en 1378 un grand nombre de hanaps d'argent et un hanap d'or à couvercle; et en 1389, un autre orfèvre, qui était de Cassel, Nicolas Wyde, remit à point sa vaisselle d'argent et plusieurs de ses anneaux d'or enrichis d'émaux et de pierres précieuses.

Plusieurs faits peuvent donner une idée des nombreux objets que renfermait son trésor : en 1361, elle met en gage, pour son fils, une couronne d'or et de pierreries à douze grands ornements et à neuf fleurons; en 1370, elle engage, outre « sa bonne couronne d'or, » un bon chapel d'or à demy losenghé, ung chappel que on dit le chappel de losenghes, ouquel a dix treches, un treschon d'or esmailliet d'inde ouquel y entre deux bailais, une perle et y a surtout IIII^{xx} et XVI ballais, un aultre tre sor d'or ouquel a IIII^{xx} VI perles, XIII que esmeraudes que rubis d'Alexandrie et VI^{xx} XIIII perlles; » en mars 1374, elle met, toujours comme gages, entre les mains d'un marchand de Lille, des statues en argent de Notre-Dame, de saint Jean, de saint Martin à cheval, de saint Nicaise, de saint Ladre, de Notre-Seigneur apparaissant à la Madeleine, de sainte Marguerite avec le serpent, de saint Blaise et de saint Jean, avec plusieurs hanaps sculptés. En 1374, son fils lui restitue son cachet en or où il y avait une pierre « a une teste entaillée. »

Ce goût pour l'orfèvrerie artistique est encore attesté par un fait curieux,

relaté dans deux chartes de 1358. Yolande, dans un moment où son fils Robert était sans doute exposé à un grand péril, avait fait vœu de donner à une église, où il y aurait un autel de sainte Anne, une image d'argent de la figure et du poids dudit Robert. Mais, lorsqu'elle fut sur le point d'accomplir ce vœu, elle apprit qu'il fallait faire entrer dans l'ouvrage 190 marcs d'argent et que, pour le parfaire, les ouvriers demandaient 600 écus d'or et une année de travail. Ç'eut été, pour une statue, une somme exorbitante, et elle eut excité la cupidité des aventuriers. Yolande s'adressa au pape, qui lui fit répondre par un cardinal qu'elle pourrait, en commutation de son vœu, faire fabriquer une statue du poids de 10 marcs et consacrer le reste de la somme à des fondations de chapelles et à l'ornementation d'églises, d'après l'avis de son confesseur.

DANS plusieurs autres documents, nous voyons que la comtesse de Bar possédait de riches étoffes. Vers 1348, elle se fait fabriquer des tapis à Arras, et en 1354, elle acquiert un nombre considérable de tissus de soie, cendaux, samits, camocas et baudequins brochés d'or, orfrois, ceintures et rubans, qui sont remis à « Hanekin » le brodeur; en 1368 et en 1374, les marchands italiens établis à Bruges, Guillaume et Dino Raponde, lui fournissent des tissus du même genre avec du velours, de l'or de Chypre, des orfrois de Damas et des joyaux; elle commande divers travaux en 1364 à Aubry de Condé, son brodeur, et en 1390 à Agnès d'Avion, qui lui faisait des tapis. En 1362, lorsque Yolande traversait le bailliage de Vermandois pour se rendre à Clermont en Argonne, elle fut attaquée, entre Espe et Vaux-sous-Laon, par Jean Clignet, de Brabant, écuyer, et plusieurs autres hommes d'armes, qui lui enlevèrent l'ensemble de ses bijoux et de ses vêtements les plus précieux; les inventaires dressés à cette occasion font connaître qu'elle avait emporté, dans ce voyage, un grand nombre de riches manteaux, houppelandes, cottes, surcots, chaperons et tapisseries formant chambre, de joyaux et bijoux, et d'objets pour le service de sa table. D'autres documents, de 1357, nous apprennent qu'elle faisait fabriquer, dans la région qui avoisine Clermont en Argonne, trois cents et demi de verre blanc et de couleur.

La résidence favorite d'Yolande était le château de la Motte-au-Bois, situé sur la lisière de la giboyeuse forêt de Nieppe, dans un site charmant arrosé par la Nieppe et la Bourre, non loin de la colline de Cassel. Elle y passa la fin de sa vie, dans une douce retraite où elle mêlait la vie mondaine et les plaisirs de la chasse aux exercices de la piété. C'est ce que rappelle Eustache Deschamps, dit Morel, poète de Charles V, dans une ballade composée à la suite d'un séjour qu'il avait fait en ce château :

Qui veult avoir vie et joye mondaine,
Et selon Dieu vivre pour paradis,
Sanz trop ne pou avoir repos ne paine,
Et pour avoir des chasses les deliz,
Bois et forez et assez doulz pays,
Plaisant manoir, fort et puissant chastel
Chappelles grans et la messe toudis,
A Nyeppe voit, près du val de Cassel.

Ma dame y est de ce lieu souveraine,
Jehanne de Bar qui est des fleurs de liz,
Et de Ligni la dame en leur compaigne (1)
Et Mortbeque et Aucueille au cler vis,
De Hazebruck Yolent, ce m'est vis;
Et toutes ont gent corps, adroit et bel;
Donc qui d'Amours vouldra estre ravis,
A Nyeppe voit, près du val de Cassel.

Encor y est Houdain de douçour plaine,
Et Yolent sa fille que je vis,
Et Ysabel d'Afiches ou demaine (2),
De Varennes Helouys vous devis,
Et Amelot. Toutes ont d'onneur pris :
Un tel tresor est precieux jouel (3).
Qui tout temps veult de joye estre garnis,
A Nyeppe voit, près du val de Cassel.

(1) Compagnie.

(2) Dans le manoir.

(3) Joyau.

ENVOY.

Tres doulces flours, d'amours puis et fontaine,
A vous se vient rendre Eustache Morel;
Recevez lay, car qui veult vye saine,
A Nyeppe voit, près du val de Cassel (1).

Ce vaste et agréable château-fort semble avoir été l'objet des soins d'Yolande durant presque toute sa vie. En 1360, elle faisait travailler à la chapelle, et elle s'intéressait vivement à cet ouvrage, comme nous l'apprend une lettre où elle dit que « maistre Andrieu » doit cesser d'y travailler, parce que « nous aimons mieux qu'il y euvreche quant nous y sommes que autrement. » Il nous paraît assez probable que le « maistre Andrieu » dont il est ici parlé, est le célèbre sculpteur de Valenciennes, maître André Beauneveu, qui, précisément à l'époque dont nous parlons, est désigné sous le nom de « maistre Andrieu, » dans les documents des Archives de Valenciennes, et qui fut chargé, comme nous l'avons dit plus haut, durant les années qui suivirent, de diriger les travaux du comte de Flandre, du roi de France et du duc de Berry. Au mois de mars 1380, la dame de Cassel, qui faisait achever la chapelle du château, ordonnait de payer une somme pour le transport de pierres taillées devant servir aux fenêtres qui avaient été amenées de Brabant; et le 1er janvier précédent, elle avait conclu un marché avec Pierre Demmileville, de Lille, pour la livraison d'une horloge, pesant trois cents livres de fer, qui devait être placée au clocher de cette chapelle, et pour laquelle ledit Pierre devait recevoir quarante francs d'or, le fer, le bois, les voyages et la nourriture de l'horloger étant aux frais de la comtesse. Sanderus, dans la *Flandria illustrata*, parle de cette horloge qui existait encore au commencement du XVIIe siècle (2).

C'est en son château de Nieppe qu'Yolande mourut le 12 décembre 1395. Dans son testament, qui est daté du 12 octobre 1388, elle fait un grand nombre de legs pieux, parmi lesquels nous citerons une statue en argent de la

(1) Œuvres complètes d'Eustache Deschamps, publiées par le marquis de Queux de Saint-Hilaire; Paris, 1882, t. III, p. 358.

(2) Sanderus, *Flandria illustrata*, t. II, p. 464. Édit. de Cologne, 1623.

sainte Vierge, qu'elle donne à l'église Notre-Dame de Térouane, avec les ornements de sa chapelle, les draps de parement de l'autel, un dossier et un antipendium où se trouvaient des anges tenant ses armes, et un autre parement rouge à franges et à perles. Elle laisse en outre aux deux chapelles de saint Thomas et de saint Denis, qui étaient fondées dans l'église du château de Nieppe, quinze livres de rente, avec des chasubles, des dossiers et des antipendium de drap d'or vermeil, des parures d'autel et du linge servant pour les saints offices.

Le compte d'exécution du testament de Jeanne de Bretagne, mere d'Yolande, qui fut rendu en 1360 par le frère de feu Jean de Champeaux, archidiacre de Melun, exécuteur testamentaire, est l'un des documents qui peuvent le mieux donner une idée de tout ce qu'il y avait de luxe et de goût pour les arts dans la vie des châtelaines appartenant aux grandes familles féodales du quatorzième siècle.

La comtesse Yolande, outre l'ensemble de la succession de sa mère, reçut un certain nombre d'objets précieux, que les exécuteurs testamentaires lui firent remettre. Au nombre de ces objets nous pouvons citer les statuettes en argent de Notre-Seigneur apparaissant à la Madelaine, de saint Éloi, de saint Lazare, de saint Jean l'Évangéliste, de Notre-Dame, couronnée de perles et de pierreries, de sainte Marguerite, de saint Blaise, de saint Martin à cheval, de saint Nicaise, la statuette d'or de saint Jean où il y avait « du saint tonnel, » une cuiller d'or et une écuelle d'or, des tablettes de cristal ornées d'argent, un cachet et une fourchette d'argent, un grand saphir, un joyau d'argent « où il a de le vraie Croix, » un tableau et une paix d'argent, deux beaux rubis et deux belles émeraudes, ainsi que l'anneau d'or où était « le bel et riche dyamant qui fu monseigneur le conte Robert de Flandre, » cinq tapis rouges et deux courtines, l'une verte et l'autre rouge. Madame de Laval, sœur de la défunte, eut en legs un tableau d'argent doré et un chapelet d'or de cinquante-quatre pièces. Madame Marie de Bretagne, autre sœur de Jeanne, était inscrite, dans le même testament, pour deux « quartes » d'argent, deux aiguières, quatre plats et douze écuelles aussi d'argent; à monseigneur Simon

de Bucy et à sa femme, la comtesse Jeanne avait légué une nef d'argent à deux anses, un drageoir en trois pièces et deux cuillers d'argent. « Le beau breviaire a II fermouers et une pipe d'or a IX grosses perles et II petis balaiz, fu envoié querre par le Roy Jehan, a qui Diex aist, qui le voust avoir, et eut et encore le detient. » L'archidiacre de Melun, Jean de Champeaux, le premier des exécuteurs testamentaires, reçut, de la même princesse, plusieurs objets précieux : une ceinture de soie, un parement d'autel aux armes de France et de Bretagne, un drap « de fil blanc ouvré pour couvrir I autel, » une croix d'argent dorée et le pied de cette croix où se trouvaient deux images de Notre-Dame et de saint Jean, avec l'étui.

Au nombre des objets qui furent vendus, nous mentionnerons un ornement complet de camocas blanc, semé de perroquets en fil d'or, un autre ornèment complet de velours vert à rosettes d'or avec parements à orfrois de soie de plusieurs couleurs, sur les diverses parties duquel se trouvaient brodées la Nativité et l'Assomption de la sainte Vierge, et dont les chapes offraient des émaux d'argent représentant la Résurrection, objets qui furent adjugés au comte de Vendôme, le premier pour cent vingt-cinq écus du roi Jean et le second pour cinq cent quatre écus à la même effigie. La comtesse de Vendôme, sœur de madame, acheta, au prix de soixante-quatre écus, une chambre de tapisserie bleue, formée d'un ciel, de gourdines, d'un couvre-lit, de six carreaux et de treize tapis.

Les Dominicains d'Orléans, pour qui la comtesse Jeanne semble avoir eu une prédilection toute spéciale et dans l'église desquels elle fut enterrée, eurent une large part dans ses legs. Elle leur donna un ornement complet de velours vert brodé avec deux agrafes pour chapes représentant l'Ascension et la Descente de l'Esprit-Saint, deux courtines semées d'étoile d'or et un drap de même servant pour un lutrin, une chasuble de samit vermeil semé de lions, de griffons et de perroquets, une croix d'or à pied d'argent doré, aux armes de la comtesse et de son époux Robert de Cassel, ornée de grosses perles, de balais, de saphirs et d'émeraudes, renfermant une parcelle de la vraie Croix, ainsi qu'une pinte, une aiguière, un gobelet et un trépied d'or qui devaient servir à faire un calice. Dans la partie du compte consacrée aux dépenses, se trouvent de curieux renseignements au sujet des obsèques ainsi que du

tombeau de la comtesse, qui fut placé dans la chapelle du couvent des Dominicains d'Orléans. Pierre Le Verrier, peintre de cette ville, reçut huit écus pour décorer l'église et faire des écussons aux armes de Jeanne; on acheta pour neuf écus et demi de cendal, et Guillaume Blanche, de Paris, fut chargé de couvrir cette étoffe d'armoiries, d'appareiller les draps d'or et de fournir des écussons dorés, travail pour lequel on lui délivra cent vingt écus. La dépense la plus curieuse pour l'histoire de l'art concerne un célèbre artiste, Jean de Liège, dont nous avons déjà trouvé le nom à plusieurs reprises: « A Hanequin de Liéege, faiseur de tumbes demorant a Paris, pour faire et rendre preste et assise a Orliens, a ses couts et perilz, la tumbe et sepulture de madame bien et deubement, selon le devis contenu es lettres du marché qui en fut fait a li par les executans, IIIᶜ L escuz. » Le chiffre élevé de cette somme et le mérite des ouvrages que le même artiste fit quelques années plus tard pour le roi Charles V font connaître suffisamment que le tombeau de Jeanne de Bretagne devait être un monument remarquable · nous n'avons pu en trouver aucun dessin, aucune description. Il était orné, comme cela se pratiquait à cette époque, d'un grand ouvrage en cuivre doré, pour l'exécution duquel Hermant Lalemant, orfèvre demeurant à Paris, avait reçu, en vertu d'un marché, la somme de six cents écus. Jean Sourdeau, charpentier de Paris, demeurant au vieux cimetière Saint-Jean, reçut vingt-deux écus pour la « huche » en bois qui recouvrait le marbre, et l'on dépensa trente écus pour les ferrures et les treillis de fer qui le protégeaient. La partie sculptée rappelait sans doute les travaux opérés au quatorzième siècle par le même Jean de Liège et d'autres maîtres flamands, à Rouen, à Paris et à Dijon. Ce monument, érigé à Orléans, se rattache à l'histoire de l'art dans le nord de la France : il fut élevé par ordre de l'épouse de Robert de Cassel, et exécuté par un artiste, résidant à Paris, mais probablement originaire des Pays-Bas.

Sous le comte Louis de Male, arrière-neveu de Jeanne de Bretagne et cousin d'Yolande, qui administra la Flandre de 1346 à 1384, nous trouvons encore un grand nombre de faits intéressants pour

l'histoire de l'art. Comme ses prédécesseurs, comme Jeanne et Yolande, il recherchait les étoffes précieuses, les riches joyaux et la vaisselle d'or et d'argent : en 1347, il paie onze livres treize sous six deniers à l'orfèvre Jean Bernard pour divers objets; en 1348, un drapier de Bruges, Gautier Schinzel, lui fournit de riches étoffes; en 1350, il délivre une somme de cent soixante-cinq livres à l'orfèvre Adam de Saint-Quentin, qui lui vend en outre une coupe dorée du prix de vingt-quatre livres onze sous; en 1361-1362, il fait exécuter au château de Gand, par Sanders, de Tournai, divers travaux de sculpture, une aigle et plusieurs lions; à la même date, il engage entre les mains de Moyse, changeur, bourgeois de Valenciennes, un grand nombre de riches joyaux, couronnes, coiffures, hanaps, nefs, statuettes et agrafes; en 1374, ce sont les orfèvres Gilles de Waes, de Gand, et Elbrecht, qui lui fournissent divers bijoux; nous trouvons en 1379 et en 1380, outre de nouvelles mentions de Gilles de Waes, les noms des brodeurs Gérard Van Tortelbonne, Jean Van den Heecke, Daniel Diederne et Guillaume de Grotte; en 1381, ceux du brodeur de Bruges Pierre Barrevoere, des orfèvres Georges de Thielt, Jean de Brabant, Jean de Ruddervoordre, Jean Stommelin et Pierre Warnier; de 1382 à janvier 1384, date de la mort du comte, plusieurs des noms que nous venons de citer, et ceux de Jean d'Alost, de Valenciennes, habile dans l'art de faire des litières, de Woutre Iugle, verrier, de Pierre Zoeteneve, ouvrier de brodure, de Jean de Heuchin, le tapissier, et de l'orfèvre de Tournai, Ghislain Le Carpentier, qui grave le scel aux armes du comte. Si nous avons fait cette longue énumération des artistes à qui Louis de Male commanda ces travaux si divers, c'est que son nom se rattache à plusieurs ouvrages importants, dont deux doivent appeler tout spécialement l'attention de nos lecteurs.

Le comte fit élever une sépulture monumentale à son père, Louis de Nevers. Après la funeste bataille de Crécy, où il avait glorieusement succombé, Louis de Nevers avait été enterré à l'abbaye de Saint-Ricquier près d'Abbeville. Louis de Male fit transporter ses restes en 1354 devant le maître-autel de l'église Saint-Donat de Bruges et les fit recouvrir d'un tombeau de pierre et de marbre. Ce monument a été détruit avec l'antique collégiale où il se trouvait; mais nous pouvons en donner la description, d'après un document

de l'un des registres des chartes de la Chambre des comptes de Lille écrit entre 1358 et 1362, et surtout d'après le manuscrit de Succa, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Il présentait la forme du sarcophage ordinaire, avec vingt-quatre arcades trilobées ornées de statuettes. Au-dessus de la pierre surmontant ce sarcophage, entre deux longues colonnettes doubles qui formaient à la partie supérieure une arcade surmontée d'un dais, était couché le comte, les mains jointes, armé de toutes pièces, avec le bouclier au lion de Flandre et le casque; sa tête reposait sur un coussinet, soutenu sans doute par les deux anges dont il est question dans le registre des chartes, et ses pieds sur un lion. On lisait sur le tombeau l'inscription suivante : « Chi gist noble et puissant princhе de bonne memoire Loys, conte de Flandres, de Nevers et de Rethers, qui trespassa en l'an de grace mil trois cens quarante et siis, le xxve jour dou mois d'aoust. »

Dans les pages consacrées à André Beauneveu, nous avons dit que le comte Louis de Male avait confié à ce grand sculpteur la confection de son tombeau, et avait fait à ce sujet des dépenses considérables. Ce tombeau devait être placé dans la chapelle Sainte-Catherine de Notre-Dame de Courtrai, nommée plus tard chapelle des comtes de Flandre, à cause des peintures murales représentant la suite de ces comtes qui y avaient été exécutées par Jean de Hasselt. M. Pinchart et M. Van de Putte (1), avaient supposé que l'auteur de ces peintures devait être le peintre du comte, Jean de Hasselt; nous pouvons l'établir par une preuve irrécusable. Nous avons trouvé, dans un compte du trésorier du duc de Bourgogne, un passage où il est dit que Philippe-le-Hardi, gendre de Louis de Male, fit, en date du 7 avril 1373, un don de quatre livres tournois a Jean de Hasselt, « qui poignoit la chapelle de monseigneur de Flandre a Courtray. » Cet artiste s'occupait sans doute encore de ce travail en 1374, puisqu'à cette date, au moment où s'achevait la chapelle, il lui fut mandé de se rendre de Courtrai à Gand auprès du duc. La certitude de l'attribution de ce travail donne de l'importance à la découverte de fragments de peintures murales du quatorzième siècle dans la

(1) Van de Putte, *La Chapelle des comtes de Flandre à Courtrai*, in-8. Courtrai, 1875; p. 27 et 28. — Pinchart, *Les Archives des arts, sciences et lettres*, Gand, 1863; t. II, p. 143.

chapelle des comtes de Flandre de Courtrai. Ces fragments, le seul ouvrage connu de Jean de Hasselt, ont été soigneusement détachés lorsqu'on a restauré cette chapelle et envoyés au musée de Bruxelles,

Louis de Male montra d'une manière plus évidente encore son goût pour la peinture, en attachant à son hôtel un peintre en titre. Jean de Hasselt, à qui il confia cette fonction, l'exerçait déjà en date du 9 septembre 1365, puisqu'à cette époque le comte déclare, dans un mandement, qu'ayant retenu, quelque temps auparavant, Jean de Hasselt « pour ouvrer de son mestier de pointure en nostre chapelle a Gand et ailleurs, la ou il nous plaira, sans entendre a nul autre ouvrage fors au nostre, » il lui fera payer ses vingt livres de gros d'appointement, sur la monnaie de Gand, afin qu'il ne soit pas obligé d'abandonner ses travaux pour se faire payer par le receveur. Il résulte, de cette pièce importante, que Jean de Hasselt fut nommé peintre en titre du comte de Flandre, non en 1377 comme l'ont écrit les auteurs qui se sont occupés de l'histoire de l'art en Flandre, mais dès 1365, et qu'il résidait habituellement à Gand, où il travailla à la chapelle du comte. Dans les comptes de la Monnaie de Gand, on trouve en effet chaque année jusqu'en 1377 le paiement de la somme indiquée, à Jean de Hasselt, peintre de monseigneur. Deux ans plus tard, ces appointements furent payés sur la recette générale de Flandre, comme le prouvent deux articles de ces comptes pour les deux années écoulées de mai 1380 à mai 1382, où Jean de Hasselt est inscrit sous le titre de peintre du comte, pour une somme de vingt livres de gros, qui équivalait alors à quatre-vingts livres parisis. Nous avons déjà dit qu'en 1374, il se trouvait à Courtrai, occupé à peindre la chapelle que Louis de Male avait fait construire en l'honneur de sainte Catherine, lorsqu'il fut mandé à Gand, probablement pour donner son avis au sujet du tombeau dont l'exécution devait être confiée à maître André Beauneveu, et qu'il fut aussi chargé de peindre la chapelle du comte à Gand.

A partir d'avril 1381, Melchior Broederlam porta aussi le titre de peintre officiel de Louis de Male; mais nous voyons dans les comptes suivants, Jean de Hasselt exécuter encore des travaux pour Philippe-le-Hardi, successeur de

Louis de Male, qui, en date du 25 août 1386, lui fait remettre une somme de quatre-vingt-quatre livres à l'occasion d'un tableau d'autel fait, par ses ordres, pour les Cordeliers de Gand. Cet artiste reparaît, comme peintre du duc, de mars 1389 au 22 mai 1390, avec une pension de vingt livres de gros qui vaut trois cent vingt livres et reçoit en outre cent quatre livres trois sous pour les dépenses faites en peignant une image de Notre-Dame à l'hôtel de le Walle, où monseigneur résidait lorsqu'il se trouvait à Gand. En dehors des fragments de la chapelle Sainte-Catherine de Courtrai, qui ont beaucoup souffert, il ne reste aucune œuvre qui nous permette d'apprécier la nature de son talent. D'après plusieurs écrivains, le nom de ce peintre indiquerait qu'il est né à Hasselt, ville voisine de Maestricht. La conclusion n'est pas absolument rigoureuse : déjà à cette époque, des noms de lieux étaient devenus patronymiques, et il y avait à la cour du comte Louis de Male, durant la seconde moitié du quatorzième siècle, au moins deux autres personnes du nom de Hasselt, ce qui semble indiquer l'existence en Flandre d'une famille de ce nom.

Melchior Broederlam, qui fut, avec Jean de Hasselt, peintre officiel du comte, est originaire d'Ypres : le nom de Broederlam était porté par un grand nombre de personnes de cette ville au treizième et au quatorzième siècle, et les documents etablissent que Melchior résidait à Ypres, même lorsqu'il était peintre en titre de Louis de Male et de Philippe-le-Hardi.

Nous trouvons quelques mentions relatives à cet artiste avant la mort de Louis de Male. La plus ancienne concerne le paiement d'une somme de quarante-quatre livres qui lui était due pour avoir peint, en avril 1381, cinq sièges sculptés destinés a l'hôtel du comte : dans cet acte, il est appelé « pointre monseigneur. » En 1382, il fut chargé, toujours avec le même titre, de décorer de peintures des bannières et des étendards. Le duc de Bourgogne Philippe-le-Hardi, après son avènement au comté de Flandre, le nommera aussi son peintre et lui confiera, comme nous le verrons plus loin, d'importants travaux.

Le roi Charles V, qui était, ainsi que le dit si bien Christine de Pisan, « sage artiste, vray architecteur, diviseur certain et prudent ordeneur, » semble avoir apprécié le talent des maîtres des Pays-Bas, non moins que le comte Louis de Male, son contemporain. Nous avons déjà rappelé que le célèbre sculpteur Valenciennois, André Beauneveu, exécuta pour lui trois tombeaux de rois de France qui furent placés à l'abbaye de Saint-Denis, ceux de Philippe-de-Valois, de Jean-le-Bon et de Charles V. De même nous avons parlé de son peintre, Jean de Bruges, par qui Jean de Valdetar, valet de chambre, fit enluminer une Bible, offerte au Roi en 1373, dont la première miniature est un chef-d'œuvre, et à qui le duc d'Anjou fit exécuter les patrons de tapisseries des dimensions les plus considérables et du prix le plus élevé et accorda un don pour « des portraitures » en 1377, 1378 et 1379; ce peintre renommé, qui avait pour prénom Hennequin, diminutif flamand de *Hans*, *Jean*, et pour surnom *de Bruges*, était très probablement originaire des Pays-Bas. Nous croyons pouvoir tirer la même conclusion au sujet de *Hennequin* ou Jean de Liège, sculpteur, à qui le Roi confia divers travaux importants, dont nous devons dire quelques mots.

Plusieurs auteurs ont parlé de la magnificence de l'ancien escalier principal du Louvre, qui avait été décoré par ordre de Charles V. M. de Guilhermy dit, dans les *Annales Archéologiques* de Didron, que rien ne surpassait sa magnificence. Le crayon de M. Viollet-le-Duc l'a reconstruit, d'après la description détaillée qu'en a donnée Sauval dans ses *Antiquités de Paris* (1). C'était un escalier tournant, ou mieux, comme on disait autrefois, une grande vis; afin de le rendre plus visible, le maître des œuvres l'avait établi en dehors du corps principal de la construction et l'avait décoré de plusieurs grandes statues de pierre, posées dans des niches que supportait un pied d'estal et qui étaient surmontées d'un dais. Au premier

(1) Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquités de Paris*, t. II, p. 23. — *Annales Archéologiques de Didron*, t. XXII, p. 66 et 67

étage, se trouvaient deux sergents d'armes, sculptés par Jean de Saint-Romain; on voyait en outre les statues des ducs de Berri et de Bourgogne, taillées par Jacques de Chartier et Gui de Dampmartin, celles des ducs d'Orléans et d'Anjou qui avaient pour auteurs Jean de Launay et Jean de Saint-Romain, et enfin celles du roi Charles V et de la reine Jeanne de Bourbon, œuvre du sculpteur dont nous parlons, Jean de Liège. Le choix de cet artiste pour l'exécution des statues, qui étaient les principales du monument, prouve en quelle estime son talent était tenu par le Roi.

Ce prince, qui avait été duc de Normandie et qui semble avoir eu une prédilection toute particulière pour cette province et pour la ville de Rouen, avait exprimé le désir formel que cette ville conservât son cœur après sa mort; il fit faire de son vivant le tombeau qui devait recevoir ce cœur. Il confia l'exécution du monument à Jean de Liège. La première pierre fut posee en 1367; on y travaillait au mois de décembre 1368, puisqu'en date du 5 de ce mois, le Roi ordonne de payer à « Hennequin de Liège, ymaginer, » trois cents francs sur la somme, considérable pour l'époque, de mille francs d'or qui lui est due « à cause d'une tumbe d'albastre et de marbre que nous li faisons faire, laquelle nous avons ordonné estre mise en cueur de l'eglise de Rouen ou nous voulons que nostre cueur soit enterre, quant il plaira a Dieu que nous yrons de la vie a trespassement. » Jean, maître de l'œuvre de l'église, reçut, à la même date, cent francs « pour œuvre et maçonnerie de pierre. » Un mandement du Roi, du 6 juin 1369, fait connaître qu'à cette date, Jean de Marville, le célèbre sculpteur que nous retrouverons en Bourgogne, reçut soixante francs « pour faire certaines ymages et maçonneries » dans la chapelle fondée par le Roi dans l'église de Rouen. Le tombeau était en marbre. Charles V y était représenté de grandeur naturelle, en albâtre et en marbre, revêtu de ses insignes royaux et portant la couronne; d'une main, qui tenait le sceptre terminé par une fleur de lis, il relevait le pan de son manteau et de l'autre il tenait son cœur. Les Calvinistes, en 1562, avaient outragé et défiguré cette tombe: en 1737, le clergé métropolitain, qui faisait restaurer le chœur de la cathédrale, obtint du ministre Chauvelin l'autorisation de remplacer « les restes informes et en ruyne du tombeau qui renfermoit le cœur du roy Charles cinq, » par une dalle en

marbre noir gravée et dorée, sur laquelle se trouvait une inscription. Cette dalle et cette inscription ont disparu à leur tour. Quelques poignées de plâtre, cachées sous le pied d'un pupitre, indiquent seules aujourd'hui la place où fut déposé le cœur de Charles-le-Sage, et où il s'était fait élever un splendide monument.

Quelques années plus tard, le même roi fit exécuter, par Jean de Liège, un autre tombeau dans l'église de Saint-Maurice de Senlis, celui de son fou, Thévenin de Saint-Léger, qui mourut en 1374. L'historien Sauval, qui a vu ce monument, dit « qu'il consiste en une tombe de pierre de liais, longue de huit pieds et demi sur quatre et demi de large; au milieu est gravée et couchée sur le côté une figure en habit long dont les pieds sont d'albâtre de rapport, et même le visage apparemment, car il ne reste plus que la place; pour coeffure elle a une calotte terminée d'une houppe; sur ses épaules se voit un froc en capuchon, deux bourses sur l'estomac et une marotte à la main; à l'entour, sont taillées, avec une délicatesse et une patience incroyables, quantité de petites figures dans des niches et enfin pour épitaphe ces paroles : Cy gist Thevenin de Saint-Legier, fol du Roy nostre sire, qui trespassa le unzieme juillet, l'an de grace M CCC LXXIIII. Priez Dieu pour l'ame de ly. » Sauval complète cette description d'après un devis qu'il avait trouvé à la Chambre des comptes de Paris. « Sur une tombe de pierre de liais, étoit étendue une grande figure peinte.... quantité de figures de pierre, rehaussées de peintures, distribuées par étages dans les niches, bordoient ce tombeau et l'environnoient de toutes parts ; un grand arche de pierre, revêtu de crestelets et couronné d'un tabernacle, chargé d'ornemens, de sculpture et de sept figures peintes le terminoient; une épitaphe, gravée sur une grande pierre, apprenoit les folies de Thévenin; le tout étoit soutenu de cols, de piliers, d'arcs-boutans, de filloles et de pignonceaux amortis, et couta vingt-huit livres seize sols parisis. (1) »

Jean de Liège semble avoir fourni une longue carrière artistique. En parlant des travaux exécutés par ordre de Philippe-le-Hardi à la Chartreuse de Dijon, nous retrouverons un sculpteur du même nom exécutant de délicates

(1) Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquités de Paris*, t. II, p. 23.

sculptures en bois, dont il existe encore aujourd'hui plusieurs fragments qui permettent d'apprécier son talent. Nous avons longuement parlé des travaux de cet artiste, qui est probablement originaire des Pays-Bas; il eut été d'ailleurs utile, même si Jean de Liège n'était point né dans cette contrée, de réunir tous les documents qui concernent cet habile sculpteur, sur lequel on n'avait jusqu'aujourd'hui que quelques renseignements incomplets et dispersés en plusieurs ouvrages.

PHILIPPE-LE-HARDI, duc de Bourgogne et comte de Flandre, qui succéda, le 29 janvier 1384, au comte Louis de Male, a été, au point de vue des arts, l'émule de ses frères le roi Charles V, Louis, duc d'Anjou, et Jean, duc de Berry, et le digne successeur des comtes de Flandre. Plus puissant et plus riche que ces derniers, il put satisfaire plus facilement encore son goût pour le luxe, pour les édifices somptueux et pour les travaux artistiques.

Son trésor, abondait en précieux objets d'orfévrerie, couronnes, statues, tableaux et vases d'or et d'argent brillant de pierres précieuses, qui provenaient des anciens ducs de Bourgogne, de sa femme Marguerite de Flandre et du comte Louis de Male. Il accrut encore ces richesses : ses comptes nous en fournissent des preuves nombreuses. Paris était le centre principal du commerce des joyaux et des grandes pièces d'orfévrerie. Beaucoup de marchands de Gênes, de Lucques et d'autres villes d'Italie, les Raponde, les Labourebien, les De Passant, les Du Palais et les Lomellin s'étaient établis dans cette ville, où ils exerçaient les professions d'orfèvres, de changeurs et assez souvent de prêteurs-usuriers; ils vendaient des images d'or et autres objets de grande valeur, dont la plupart avaient vraisemblablement été exécutés par des artistes Français. Il y avait, à Paris, un nombre considérable d'habiles orfèvres : Hennequin ou Jean Du Vivier, dont le prénom semble indiquer une origine flamande, qui a souvent travaillé pour le roi Charles V et, qui de 1384 à 1392, est fréquemment cité dans les comptes du duc de Bourgogne, à qui il fournit plusieurs couronnes richement ornées, des objets d'or émaillés et des pierres précieuses; Nicolas (Claes) Wild, de Cassel, qui vend, au même duc, de

1388 à 1389, une agrafe d'or en forme d'ange, des fermoirs de vermeil émaillés pour des livres et une nef de même métal pour la duchesse; Simon de Lille, d'une famille d'origine Lilloise dont nous avons déjà parlé, qui exécute pour Philippe-le-Hardi des agrafes, des vases d'or et d'argent et divers autres objets; Simon de Dampmartin, de qui proviennent plusieurs vases d'or émaillés « à ymaiges de rouge cler, » d'autres précieux hanaps d'or et des tableaux aussi en or, conservés dans le trésor du duc; Josset de Halle et Pierre Remon, valets de chambre et orfèvres de Philippe-le-Hardi; Herman Ruissel, parmi les travaux duquel on distingue « deux escus d'or a ymaiges pour mettre reliques, » dont l'un était toujours porté par le duc et l'autre par son favori, Gui de la Trémouille; Henri Orlant, à qui est due, entre autres travaux, une croix d'or où se voyait « un cruxefis assis sur un entablement d'argent, esmaillé autour de la Nativité Nostre Seigneur, et dessus l'entablement IIII angles (anges) d'or soustenant un terraisse esmaillié, ou il a plusieurs images de Nostre Dame, de plusieurs apostèles et de plusieurs Juifs; » Remegnies de Herlem, qui livre deux riches statuettes en or, l'une de sainte Catherine et l'autre de saint Jean-Baptiste; et enfin les orfèvres Herman Lalemant, Jean Lefèvre, Mathelin de La Chaussée, Robert Paletote, Robert Bourdin, Geoffrin Bastien, Perrin Charles, Gauwain Deslaiz, Raoul de Bethisy, Hennequin ou Jean Dath, Guildekin Happart, Francequin d'Audenarde, André Giffart, Jean Quarré, Thévenin Picart, André d'Espernon, Jean Step Wert et plusieurs autres, résidant tous à Paris, à qui le duc de Bourgogne achète des objets, présentant, d'après la description qu'en offrent les comptes, un caractère artistique.

LES JOAILLIERS et orfèvres des villes de province recevaient aussi d'importantes commandes de la part de Philippe-le-Hardi. Nous trouvons à Arras: Vautier, qui, en 1374-1375, restaure l'épée du duc; Jean de la Gothe, dont nous avons vu le nom à l'occasion de la grande châsse de Cambrai, qui, en 1375-1376, vend de la vaisselle d'argent; en 1376-1377, Thomas d'Estampes, bourgeois de la même ville, qui fournit des bouteilles et fioles d'argent, émaille des écussons aux armes de Bourgogne, et pose un

bouton à l'endroit où se trouvaient les mêmes armoiries sur « 1 grant hanap d'argent appellé le hanap de Julius César ; » Huart le verrier, d'Arras, qui, avec Rasse Poitier, de la même ville, livre deux horloges que l'on expédia en Bourgogne ; Hennequin ou Jean de Brabant, souvent mentionné quand il s'agit de pierres précieuses, de coiffures d'or, de tableaux d'or émaillés et de lettres en or sur divers objets, que le duc nomma son valet de chambre et à qui il fit, durant quelque temps, quitter Arras pour Bruges ; et Colin Lours, que les comptes de 1387 à 1389 nous font connaître comme l'auteur du sceau du comte de Nevers attaché à une chaîne d'or. A Bruges, le duc s'adressa souvent à plusieurs marchands de Gênes et de Lucques, qui avaient des comptoirs en cette ville, tels que les Raponde et les Forteguerre, et aux orfèvres Chrétien Yendemaer, Robert Puetin, Antoine Le Mouth et Josse Tussin ; à Gand, à Baudouin Hoethals, à Florentin de Gand et à Gilles de Waes ; à Saint-Omer, à Guillaume Dalenghes ; à Lille, à Jean Brunin, qui, en 1386-1387, garnit d'argent les armes de monseigneur, et à Jacques Dubois, qui fournit en 1389 plusieurs vases d'argent ; à Valenciennes, à Amaury Hacq, à qui furent achetées des agrafes d'or ornées de pierres ; à Dijon, à Hennequin de Hacht, à Oudot Des Grez, à Guillaume Lorfèvre, à Guillaume Martinel, à André Morrey, à Jean Fovet et à Jean Arnoulet, qui fournissent aussi des vases, des agrafes et des sceaux.

Près du château d'Hesdin, où le duc faisait de fréquents séjours, était venu aussi s'établir un orfèvre Pierre Ferant ou Ferain, qui répara un nombre assez considérable d'objets précieux.

DEUX documents, importants pour l'histoire de l'art, peuvent donner une idée de tout ce qu'il y avait de richesse dans le trésor du duc de Bourgogne. Lorsqu'en 1382, le comte Louis de Male voulut mettre une armée sur pied afin de combattre ses sujets révoltés, l'argent lui fit défaut : son gendre Philippe-le-Hardi, afin de lui venir en aide, manda à Marguerite de Flandre, sa femme, de lui envoyer, de la Bourgogne à Péronne en Picardie où il se trouvait, un certain nombre de vases et de joyaux en or et en argent, qui pourraient être fondus à la monnaie de Malines.

L'inventaire de ces objets, qui est conservé aux Archives de la Côte-d'Or à Dijon, offre de curieuses indications. La duchesse garda auprès d'elle quelques objets précieux, une couronne et un cercle d'or, garnis de pierres fines, une coupe de madre garnie d'or à l'écu de France, une cuvette d'or « armoyée des armes de ma dame d'Artoys, a laquelle monseigneur de Bourgoingne boit, » et un gobelet d'or, garni de pierres fines, dont le couvercle porte un saphir. Elle envoya dix grands hanaps, six tasses, huit aiguières, dix-huit gobelets, un verre, une cuvette, deux bassins et une couronne, le tout en or garni de pierres précieuses, ainsi qu'un gobelet d'or, et un pied et un couvercle, ornés d'un grand nombre de saphirs, de perles et autres pierres, qui furent mis en gage chez Jacques Valois, d'Arras. La vaisselle d'argent, qui fut fondue pour le même motif, comprenait vingt-quatre hanaps, treize pots, deux cruches, deux bouteilles, huit bassins, deux coupes, deux aiguières, deux nefs, cinq chandeliers, trente-quatre plats, cinquante-deux écuelles. Le nombre des pierres précieuses décorant ces objets était considérable.

C'est surtout dans les inventaires après décès du mobilier du duc Philippe-le-Hardi et de la duchesse Marguerite de Flandre, qu'on peut apprécier tout ce qu'ils possédaient de riches objets d'orfévrerie.

Voici l'ensemble de ce qui est repris dans l'inventaire dressé en 1404, à la mort du duc : 1° six croix d'or, dont la première est décrite ainsi : « une grant croix d'or, garnie de trente et deux balais, quatre vins et quatre grosses perles, quatre gros saphirs, ung ruby au causté du Crucefix et trois diamans ès mains et ès piés dudit crucefix, et poise la dite croix, ensamble les ymaiges de Nostre Dame et saint Jehan, XXII m. VIII° et demie. » 2° Trois croix d'argent. 3° Dix-neuf images d'or, dont l'extrait suivant peut donner une idée : « Ung ymaige d'or de saint Loys sur ung entablement d'argent doré, armoié des armes de Berry et de Bourgoingne, tenant ung reliquaire d'or en sa main senestre, ou il a des reliques dudit monseigneur saint Loys, garni de quatre balais, trois saphirs, et de vint huit perles, et en la destre main tient un cestre sur lequel a une fine perle ronde au bout, et est la couronne dudit ymaige garnie de dix balais et de dix broches de perles chacune de trois perles. » 4° Neuf tableaux et reliquaires en or. 5° Quatorze objets divers, coffrets, calices, aussi en or. 6° Quinze images et reliquaires en argent. 7° Neuf tableaux en argent. 8° Vingt

quatre calices et objets divers. 9° Vingt et un vases en cristal garnis d'argent. 10° Vingt-six hanaps et vases de grande dimension.

Dans l'inventaire du trésor de la duchesse, dressé en 1405, les objets les plus riches abondent : 1° Cinq couronnes d'or dont la première est décrite dans les termes qui suivent : « Une couronne d'or a XII flourons garnis VI de VI perles cascun, demi balays, une esmeraude ou milieu, et de III perles au dessus, et les autres VI cascun de IIII esmeraudes, I balay ou milieu et III perles au dessus ; et le chiercle est de XXIIII œuvres et si a ès XII d'icelles, I balay ou milieu et a cascun une esmeraude, et as aultres XII les VI de esmeraudes et les aultres VI balays. » 2° Cinq cercles d'or. 3° Quarante-quatre fleurons de couronne. 4° Trente-quatre de ces riches et élégantes coiffes en or et pierres précieuses qui portaient les noms de doroirs, chapeaux et fronteaux. 5° Trente et un colliers en or. 6° Cent quatre-vingt et trois agrafes en or, la plupart émaillées et ornées de pierres fines. 7° Des ceintures, des bagues, des anneaux et des boutons en or par centaines. 8° Des pierres précieuses et des perles hors d'œuvre par milliers. 9° Quinze reliquaires en or. 10° Dix croix aussi en or. 11° Dix-sept tableaux en or, offrant presque tous des sujets ou des statues. 12° Une riche chapelle en or. 13° De petits objets de mobilier, vases, plats, assiettes, etc., etc., en nombre très considérable.

Dans les mêmes inventaires, il y a des articles relatifs aux tapisseries de haute lice, dont nous avons parlé dans le chapitre consacré à la ville d'Arras, ainsi qu'à des tableaux et des livres dont nous dirons quelques mots plus loin. Nous nous contenterons de rappeler à ce sujet, que ces articles établissent, mieux peut être, que tous les autres de l'inventaire, le goût de Philippe-le-Hardi et de sa femme Marguerite pour un luxe princier et des œuvres d'une haute valeur artistique.

COMME son frère le duc de Berry, le duc de Bourgogne se plaisait à faire construire de somptueux édifices, à restaurer ses anciens châteaux et à y faire exécuter, par les peintres et les sculpteurs les plus habiles, des décorations monumentales. Nous avons parlé plus haut des travaux qu'il fit opérer dans les Pays-Bas : à la Salle de Lille, à la Salle de Valenciennes et au

château d'Hesdin. Imitant ses prédécesseurs, les comtes de Flandre, il s'occupa d'embellir plusieurs de ses autres résidences: en 1384, le peintre Gilles de Fauquembergues, de Saint-Omer, lui livra des bannières pour le château de cette ville; en 1387 et en 1388, Gilles Le Mol peignit cent-neuf écussons et soixante-quinze bannières pour les fenêtres, les crêtes et les pignons du château de Rupelmonde; en 1394-1396, Jacques le verrier travailla aux fenêtres de la chapelle et de plusieurs salles du même château; la chapelle de l'hôtel que le duc possédait à Bruges fut décorée en 1385 d'une table d'autel et de riches ornements, et en 1386-1388 de divers ouvrages de sculpture, parmi lesquels plusieurs statues exécutées par Jean Malin ou De le Matte, qui sont probablement le Crucifiement, la Notre-Dame, le saint Christophe, la sainte Marguerite et les deux anges mentionnés dans un inventaire de 1389; la même chapelle fut encore ornée en 1394 et en 1395 d'une grande verrière de vingt-deux pieds, œuvre de Chrétien De Voorde, et en 1400 par les peintures dont Guillaume de Menin décora les statues que nous venons de citer et par d'autres travaux de sculpture dus à maître Daniel Eghel.

A l'exemple de son beau-père, Louis de Male, Philippe-le-Hardi choisit pour son peintre officiel en Flandre, Melchior Broederlam, à qui il donna ce titre et celui de valet de chambre, par un mandement du 13 mai 1384, avec des appointements annuels de deux cents francs, valant alors quatre cents livres, pension qui se continua jusqu'en 1402. Une quittance du 17 décembre 1389, au sujet d'une somme de seize cents francs, due pour deux étendards, offre le sceau de cet artiste, formé d'un aigle tenant un écu qui porte en pointe un agneau et en chef un agneau et une sorte de gâteau, avec les mots Melchior Broederlam (1). Nous le voyons en 1386 et 1387 recevoir diverses sommes dont certaines de 200 et de 300 francs pour avoir travaillé au char de la duchesse, à des étendards, aux voiles et aux pavillons du navire du duc, et en récompense de ses bons services. Durant les années 1388 à 1392, le duc, outre des travaux analogues à ceux dont venons de parler, lui commande d'achever la peinture et la dorure de deux harnais de joûte qui avaient été commencés à Dijon, et le

(1) Ce sont des armoiries parlantes, le mot flamand *lam* signifie agneau et *broeder* gâteau.

charge de faire des conventions avec un prêtre du nom de Pierre Casier en 1389 et avec (Jean) le Voleur en 1391 et en 1393, pour l'exécution, au château d'Hesdin, de cette poterie émaillée qu'on appellait « *carreaux pains et jolis* », et de décorer lui-même de peintures la « gloriette » et diverses salles du même château. Ce peintre résidait certainement en ce château dès le mois de mai 1390, puisqu'à cette date le duc le fait venir de cette ville à Paris afin de « besoingnier pour la feste que le Roy nostre sire y tint. » Il ne quitta Hesdin qu'en 1393, pour retourner à Ypres, où il fit des travaux dont nous aurons bientôt à parler.

Le duc Philippe-le-Hardi, quand il séjournait à Paris dans l'hôtel d'Artois, prenait part aux fêtes somptueuses qu'aimaient à donner Charles V, Charles VI et les princes de sang royal. Souvent, il commanda, à ce sujet, des travaux aux artistes qui étaient le plus connus à la Cour. En 1376-1377, l'habile peintre Nicolas (Colard) de Laon, reçut de lui cinquante francs pour avoir peint « deux couvertures de chevaus, deux estuys de fuest, un penon, deux tuniques, II flaveaux et la brodure d'un drap d'or » à l'occasion des obsèques du seigneur de Beauval. Vingt ans plus tard, en 1396-1397, on donna au même artiste la somme de quatre cent dix-huit francs sept sous dix deniers pour avoir peint le charriot qui devait conduire en Hongrie les armes de Jean, comte de Nevers, le fils du duc, ainsi que ses grandes bannières de Notre-Dame et un nombre considérable d'autres étendards, panonceaux et cottes d'armes. En 1400-1401, le même Nicolas de Laon, peint « une banière des armes de mon seigneur de Nevers pour sa trompette. » Des travaux analogues avaient été faits à Paris pour le duc en 1399 et durant les quatre à cinq années suivantes, par un autre artiste de Laon, Jean Petiot qui peignit une grande bannière, Jean Béranger et Casin qui décorèrent à plusieurs reprises le harnais de joûtes de monseigneur et ceux du comte de Nevers, de Philippe de Bar et de Gui de la Trémouille. Nous pouvons ajouter à ces noms celui d'Évrard de Hainaut, demeurant à Paris, qui en 1375-1376 reçut cinq francs pour « paindre une chaière et une *damoiselle* pour ma dame pour lui atorner. » Le travail le plus important que le duc fit exécuter à Paris est celui

qui est désigné au compte de la recette générale des finances de 1383-1384 dans les termes suivants :

« A Jehan d'Orliens, paintre du Roy, pour uns tableaux rons qu'il bailla et vendi a monseigneur, en l'un desquelz avoit un ymaige de Nostre Seigneur dedens le sepulcre et 1 angle qui le soustenoit, et en l'autre avoit une ymaige de Nostre Dame et un ymaige de saint Jehan l'evangeliste, qui la soustenoit, et ou dos des diz tableaux avoit un ymaige de saint Cristofle et en l'autre avoit un aigneau en forme de Agnus Dei, lesquelz tableaux ledit Jehan a fait le meulx qu'il a peu, et estoient garnis de fermeure et charnières d'argent, mis en un estui garni de feutre et armoié des armes de mon dit seigneur, par mandement du VIII de juillet CCC IIII^{XX} et III....... » Cette œuvre est l'une des plus anciennes productions de la « platte peinture, » affectant la forme à laquelle nous donnons aujourd'hui le nom de tableau, dont on connaît d'une manière précise la date et l'auteur (1).

(1) Il y a, au musée du Louvre, sous le n° 876 de l'École Française, un Christ au tombeau soutenu par le Père éternel avec le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe entre les deux; la Vierge s'approche pour baiser son divin Fils avec une vive expression de douleur; derrière la Vierge, se trouve saint Jean, qui appuie sa tête sur sa main droite et lève la main gauche avec un geste de désolation. De l'autre côté plusieurs anges qui pleurent. Le fond est d'or. C'est une étude, dans laquelle l'auteur a exprimé la nature avec vérité et s'est efforcé de rechercher un effet dramatique. Les carnations n'ont point les teintes laiteuses du retable de Broederlam; toutefois, malgré leurs nuances un peu roses, elles sont d'un coloris assez pâle et contrastent avec les tons brillants des étoffes. La peinture est fine, douce et lustrée, et ne laisse pas voir le travail du pinceau. — Ce ne peut être, malgré certains points de ressemblance, le tableau rond du compte 1384-1385. M. Alfred Michiels cite deux passages des comptes du duc de Bourgogne, que nous n'avons pas trouvés dans les comptes antérieurs à 1401, et qui semblent s'appliquer à ce tableau : « Un tableau de bois rond, couvert d'or bruny par devant, ou quel a une ymage de Notre Seigneur de Pitié, Notre Dame et plusieurs anges, tous fais de peinture.... Payé a Gilles le coffrier pour un estuy de cuir a mettre le tableau que mondit seigneur fait toujours mener avec lui.... » Au revers, le blason de Philippe-le-Hardi splendidement exécuté. On serait porté à voir, dans le tableau n° 876 du Louvre, une œuvre de Jean d'Orléans; elle indiquerait les tendances qui faisaient déjà différer l'École des Pays-Bas representée par le retable de Dijon dû a Broderlam et l'École de Paris, représentée par le tableau n° 876 du Louvre. — Le n° 875 du musée du Louvre, dont parle aussi M. Alfred Michiels, comme tableau de la même epoque, montre un Christ en croix avec le Père éternel derrière et entre deux le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. A droite, le martyre de deux saints, dont l'un a la tête déjà tombée et l'autre la tête sur le billot; à gauche, le Christ (?) donnant lui-même la sainte hostie à un évêque renfermé dans une prison. Sur l'hostie se trouve le monogramme du Christ I R; M. Michiels s'est trompé, en voyant dans ces lettres les initiales I P.

PHILIPPE-LE-HARDI faisait aussi exécuter à Paris des travaux de sculpture. Jean de Liège, dont nous avons déjà parlé, y était chargé « des menues œuvres de son hostel » ; et en date du 4 juillet 1388, Perrin Denys, désigné comme « maçon demeurant a Paris », fournit au duc pour une somme de quatre-vingts francs « une ymaige de Nostre Dame tenant en son giron ung Dieu de pitié, et deux ymaiges d'ange, tout de bois enlevez, lesquelz mon seigneur a fait mettre sur l'hostel de son oratoire en son hostel d'Artois a Paris. »

Il ne négligeait point sa riche bibliothèque. En 1386-1387, Raoul Guéroust reçoit un don de vingt francs à l'occasion de l'achèvement d'un livre qu'il lui avait présenté ; et à diverses reprises il est question dans le compte de cette année et des années suivantes de maître Jean Lavenant, « écrivain du Roy et de monseigneur. » Parmi les relieurs et libraires, nous signalerons : en 1386-1387 le chapelain Jean de Chartres, de 1387 à 1389 le libraire de Paris, Martin Luillier qui recouvre « VIII livres tant romans que bibles, le grant roman de Marques, le roman nommé Synodich et le roman de Merlin ; » en 1393-94 Colin Picart « pour rappareiller et recloer le roman de Lancelot, » et en 1396 le libraire de Paris Robert Lescuyer « pour deux messelz a chanter messe pour Anthoine et Philippe, enffans de monseigneur, et pour unes heures de Nostre Dame. » Le 14 avril 1400, le duc acheta de Jacques Raponde, marchand de Paris, pour prix de six cents écus « une belle Bible, escripte en franchois de lettre de forme, très bien hystoriées dedens et dehors armoiée aux armes de monseigneur, couverte de draps de cramoisy et garnie de gros fermaulx d'argent dorez, laquelle Bible monseigneur a retenue devers luy. » Une même somme de six cents écus est encore payée en 1400-1401 à Jacques Raponde « pour un livre appellé la Légende doree, escripte en franchois, de lettre de forme, hystorié de belles hystoires a chascun son hystoire, et par dehors une Annunciation, sainct Jehan et sainte Katherine, termans a cloux d'argent dorez armoiés aux armes de mon seigneur et couvert icellui luivre de veluiau vermeil taint en graine, avec un bel estuy garny d'un tissu de soye a deux mordans armoiés aux dictes armes. » Par mandement donné à Ypres, en date du 11 avril 1398, Philippe-le-Hardi accorda un don de cent francs à Jean de Hulst, son enlumineur et valet de chambre, « pour lui en

aler avec monseigneur pour faire aucunes choses de son office que icellui seigneur entendoit faire faire. » Ce qui peut surtout révéler le goût du duc et de la duchesse de Bourgogne pour les livres, ce sont les inventaires de leur mobilier rédigés en 1404 et 1405. Ils mentionnent un grand nombre de ces Heures, de ces Psautiers, de ces « Romans », qui font aujourd'hui l'orgueil des grandes bibliothèques de la France et de la Belgique et dont on peut juger par ce que nous avons dit des manuscrits d'André Beauneveu et de Jacques de Hesdin.

En dehors des tableaux que nous avons déjà indiqués et de ceux dont nous parlons plus loin, le duc possédait un certain nombre de retables. Nous lisons dans l'inventaire de ses biens : « Ung petit tableau de bois rond d'une Nostre Dame a anges et fueillaiges de bois, à lettres de *y me tarde;* ung aultre tableau de bois en façon de las d'amour, ouvrant a deux feuillés; ung aultre tableau de bois, carré, ouvrant a deux feuillés, a ung demi ymaige de Nostre Dame, d'un costé et de saint Jehan de l'autre; ung aultre grant tableau de bois, long, sur le carré, a ung saint Christofle; ung petit tableau de bois carré, ouvrant a deux feuillés, dont a l'un des costés a une ymage de Nostre Dame et de l'autre costé feu mondit seigneur et monseigneur de Flandres. »

Le prince, qui s'entourait des tableaux et des objets précieux que nous venons de mentionner, a dû nécessairement exercer une puissante influence sur le développement des arts dans les pays qu'il administrait.

CHAPITRE XXII.

L'ART A LA COUR DE PHILIPPE-LE-HARDI DANS SES ÉTATS DE BOURGOGNE.

Travaux au château d'Argilly. — Le peintre Jean de Beaumetz. — Verriers. — Le fondeur Nicolas Josès. — Le peintre Jean Malouel. — Le retable sculpté par Jacques de Baers et peint par Melchior Broederlam ; son importance. — Le sculpteur Jean de Liège. — La Chartreuse de Champmol près Dijon. — Le sculpteur Jean de Marville et le tombeau du duc. — Nicolas Sluter, Pierre Beauneveu et les autres sculpteurs flamands. — Le Calvaire de la Chartreuse. — Le Puits de Moïse.

C'EST SURTOUT, dans ses provinces de la Bourgogne, au château qu'il possédait à Argilly près de Nuits et à la Chartreuse de Champmol près de Dijon, que le duc Philippe-le-Hardi fit exécuter d'importants et nombreux travaux artistiques. Pour réaliser ses projets, il manda les sculpteurs, les peintres, les verriers et les fondeurs les plus renommés; et presque tous ceux qu'il employa étaient originaires des Pays-Bas.

Le premier peintre en titre attaché à sa personne est Jean de Beaumetz. Cet artiste avait d'abord habité Arras, où il était marié et possédait des rentes et héritages : en juin 1361 il fut reçu bourgeois de Valenciennes

et au mois d'août de la même année, on lui paya vingt-neuf livres quatre sous et sept deniers, pour peindre et dorer, à la halle des jurés de la même ville, une image, dont André Beauneveu avait refait les bras. En 1375 il résidait à Paris, lorsqu'en date du 5 mai, Philippe-le-Hardi fit avec lui un accord par lequel il le nommait son peintre officiel dans ses provinces de Bourgogne, à condition de lui donner quatre gros par jour pour lui et un valet, et de lui fournir en oûtre les couleurs et tout ce dont il aurait besoin pour ses travaux. Cette pension, qui était déjà augmentée de deux gros en 1384, lui fut renouvelée chaque année jusqu'au 11 décembre 1397, date de sa mort. Outre les travaux ordinaires qu'il exécutait comme peintre en titre, le duc lui confia d'importants ouvrages en son château d'Argilly. Par mandement du 21 mars 1383, il lui ordonna de peindre la chapelle de ce château, en lui attribuant par jour quatre gros pour lui et deux pour son valet; il s'occupa de ce travail jusqu'à la Toussaint, avec plusieurs peintres qui étaient sous ses ordres, Orriot de Dijon, Jean Gentilhomme, Arnould Picornet et Peneaulx. En 1386-1387, ces travaux continuaient à la grande satisfaction du duc, puisqu'à cette date il fait don de cent francs à Jean de Beaumetz, en lui disant qu'il lui octroie cette somme, « en oultre de ses gaiges ordinaires, qui sont de VI gros par jour, pour paindre la chappelle d'Argilley, affin que il soit plus tenu et astraint de continuelment entendre et vacquer ès dit ouvraiges de painture ou dit chastel, les quelz ouvraiges mon dit seigneur desire fort estre parfaiz pour le plaisir qu'il y a. » En 1387-1388, une nouvelle gratification de cent francs est accordée à Jean de Beaumetz « pour ses bons services. » L'année suivante, la gratification est de deux cents francs « pour les bons services de Beaumetz et pour certaine nécessité qu'il a fait savoir a monseigneur que il a de present. » En 1388-1389, le même artiste travaille avec dix-neuf ouvriers, peintres et autres, à faire quatre harnais de joûtes. En 1390-1391, il reçoit encore une gratification de cent francs, et en 1391-1392 il exécute, avec plusieurs ouvriers, quatre panonceaux de peinture « plumettés de blanc et de rouge » et deux bannières et deux pennons pour le duc. En 1393-1394 il est envoyé au château de Mehun-sur-Yèvre, pour voir les travaux qui s'y exécutaient, et il se rend à Bruges auprès du duc « pour certaines causes touchant son fait. » En 1395, il reçoit le prix des couleurs, vernis et huiles qu'il a employés à la Chartreuse de

Dijon et aux châteaux de Montbar et d'Argilly. Plusieurs autres artistes avaient été mandés pour décorer ce dernier château. Le verrier Jean le Thiois, flamand de nation (1), que nous voyons en 1384-1385, fournir deux verrières pour la chapelle de Notre-Dame fondée à Dijon par la duchesse, reçoit un don de cent francs en qualité de « ouvrier de voierie de monseigneur de Bourgoingne en son chastel d'Argilley et aultre part. »

Le duc de Bourgogne ne négligea pas d'orner les édifices qu'il faisait construire de quelques-uns de ces ouvrages de cuivre, qu'exécutaient avec tant d'habileté les batteurs et fondeurs des Pays-Bas et surtout ceux de Dinant, ville qui a donné son nom à cette industrie souvent appelée dinanderie. Il confia les travaux de cette nature à un Dinantais, Nicolas Josès (2). Cet artiste, qui avait, dès le 6 janvier 1386, le titre de canonnier ou fabricant de canons du duc avec un traitement de 10 francs par mois, se chargea de fondre et de ciseler quatre anges de cuivre et quatre colonnes aussi de cuivre, qui furent placés près de l'autel du château d'Argilly et qui servirent sans doute à porter les courtines de l'autel ; le fondeur Dinantais reçut, pour les deux premiers anges qu'il livra, la somme de quatre cent cinquante francs et demi.

(1) Thiois signifie *flamand*.

(2) Le nom de cet artiste a été singulièrement dénaturé par les comptables du duc de Bourgogne. Ils l'ont écrit sous les formes *Josset*, *Josef*, *Joseph*, *Jozeph*, *Josephz*, *Josepht*, *Josept*. Les érudits de notre siècle qui ont vu quelques-unes des mentions où se trouve ce nom, se sont eux-mêmes étrangement trompés en voulant en déterminer l'orthographe. M. Canat, dans sa notice sur les Maîtres des œuvres des ducs de Bourgogne, l'a appelé Joseph Colard, faisant du nom de baptême Colard (pour Nicolas) un nom de famille et du nom de famille un nom de baptême, Joseph. M. de Laborde l'a aussi désigné sous le nom de Joseph Colart. M. Pinchart, dans le curieux travail qui a pour titre : *Histoire de la Dinanderie et de la Sculpture du métal en Belgique*, où il a publié des recherches si complètes sur cet artiste, lui a donné le nom de Nicolas Joseph ; Joseph était selon lui le véritable nom de famille. En retrouvant dans un compte de 1391 la forme *Josset* (*Joset*), qui est le cas régime du nominatif *Josès*, nous nous sommes dit que ce fondeur Nicolas, qui était de Dinant, devait appartenir à la célèbre famille des fondeurs de cette ville qui portait le nom de *Josès*. Une mention d'un compte de 1382, où il est parlé d'un *Jehan Joseph*, fondeur et oncle de Nicolas, par qui de grands chandeliers sont livrés pour le duc, confirme notre opinion : il y avait à Dinant, à cette date, comme le prouvent d'autres documents, un fondeur du nom de *Jehan Josès*, qui a laissé en Belgique plusieurs œuvres signées de son nom, parmi lesquelles de grands chandeliers. Nous croyons pouvoir conclure qu'il y avait identité entre Jehan Joseph et Jehan Josès, et que, comme lui, son neveu Nicolas avait pour nom de famille *Josès*.

Nicolas Josès, qui avait fondu plusieurs canons pour le duc de Bourgogne et une cloche pour le château de Germolles, exécuta pour l'église de la Chartreuse des travaux très importants. L'autel, comme celui d'Argilly, fut entouré de plusieurs colonnes de cuivre, au-dessus desquelles se trouvaient divers anges, dont les uns, dessinés d'après un modèle sculpté par Pierre Beauneveu, portaient les insignes de la Passion, la couronne d'épines, les clous et la lance, et les autres l'écusson et le heaume du duc. Le lutrin, formé d'un aigle et de deux serpents et décoré de clochetons et d'une inscription rappelant la fondation de la Chartreuse, était aussi en métal battu au marteau. Il en était de même de la cloche qui pesait plus de mille livres, et de la croix et du coq qui surmontaient le clocher. « Tous ces objets, ainsi que le dit M. Pinchart, qui a très soigneusement étudié les comptes de Dijon au sujet de Nicolas Josès, furent soigneusement limés et réparés au marteau et au ciselet et Joseph (Josès) eut pour l'aider dans les diverses opérations de ses travaux plusieurs ouvriers dont l'un était Dinantais comme lui, un autre de Bouvignes et d'autres de la même contrée. Il avait acheté à Jean Joseph (Josès), son oncle, à Dinant, cinq grands chandeliers pour le maître-autel de l'église des Chartreux de Champmol, qui pesaient ensemble plus de cinquante livres à vingt-quatre moutons d'or de Brabant le cent. Nicolas Josès reçut, de la part du duc, les mêmes encouragements et les mêmes faveurs que Jean de Beaumetz, Jean de Marville et Nicolas Sluter; il avait à son usage, aux frais de la recette ducale, un terrain spacieux avec « maison et ouvroir ; » à partir de mars 1389 ses gages furent augmentés de moitié et en 1390 le duc paya lui-même « un harnois » que son canonnier avait acheté après le décès du sculpteur Jean de Marville.

Parmi les autres artistes qui travaillèrent aussi pour la Chartreuse, nous pouvons encore citer : Gossuin de Bois-le-Duc, verrier de Philippe-le-Hardi à Paris, qui fut employé à Dijon et à Hesdin, Robert de Cambrai, autre verrier du duc, qui plaça en 1391 un écusson en verre de couleur et vingt pièces d'imagerie dans l'église, le chapitre et le réfectoire, fit en 1392 six pieds de verre « paint et imaginé » pour la chambre du sacristain et fut gratifié d'un don de vingt francs en récompense de ces bons services, et enfin Henri Glesemakere (le verrier), bourgeois de Malines, qui, en 1398-1399, reçut quatre-vingt-deux

francs et douze gros pour cent soixante-treize pieds de verre et autres travaux de son métier dans la même église des Chartreux. Nous signalerons aussi le nom de Berthelot Héliot, valet de chambre du duc et son sculpteur en ivoire, qui exécuta deux grands tableaux d'ivoire dont l'un représentait la Passion et l'autre la Vie de Saint Jean-Baptiste, œuvre pour laquelle il reçut la somme de cinquante francs, et celui de Nicolas de Hans, le sculpteur, qui en 1386 se rendit de Tournai à Gand, puis de Gand à Dijon, pour des images de pierre destinées à la Chartreuse.

Jean de Beaumetz fit dans le même couvent de nombreux et importants travaux. De 1390 à 1395, il semble avoir été constamment occupé à décorer l'église de la Chartreuse et à peindre des retables pour les autels et des tableaux pour chacune des vingt-six cellules des religieux. Pour ces œuvres, il s'était adjoint plusieurs artistes, Jean Gentilz en 1390, Gérard Delachapelle en 1390 et en 1391, Gérard de Nivelles et Torquin de Gand qui en 1390 décorèrent l'oratoire du duc dans l'église des Chartreux, et Guillaume de Francheville qui, en 1391 et en 1392, travailla aussi dans l'oratoire et la chapelle privée du duc ; l'ornementation de cette chapelle, qu'on appelait aussi chapelle haute ou chapelle aux anges, et de celle de Guillaume la Trémouille fut continuée en 1393 et en 1394. Jean de Beaumetz semble s'être occupé plus spécialement des retables et des tableaux que des peintures décoratives : il avait commencé dès 1390 les vingt-six tableaux que le duc lui avait ordonné de peindre pour les cellules, et ne les avait pas encore achevés en 1395 : le duc lui avait en outre commandé, aussi en 1390, des retables pour l'église et les chapelles et lui avait fait don de cent francs « pour uns tableaus a deux demis sur clouans (volets mobiles), esquelx a ou milieu le Couronnement Nostre Dame et en l'un des costez l'Annunciation et en l'autre l'Acolement Nostre Dame et de saincte Helizabeth, et sont tous dorez de fin or, lesquelz tableaus monseigneur a fait mettre en sa chappelle des Chartreux. » Durant les années qui suivent jusqu'en 1397, nous voyons Jean de Beaumetz livrer des couleurs et de l'or pour les retables des autels de la même église et pour les vingt-six

tableaux des cellules. Aucune œuvre n'existe aujourd'hui, qui nous permette d'apprécier ce peintre. Nous croyons qu'il devait avoir un talent sérieux: le duc qui avait à son service des peintres comme Melchior Broederlam, Jean Malouel et Jean d'Orléans, et qui recherchait pour la Chartreuse les artistes les plus renommés et les plus habiles, n'aurait point confié à Jean de Beaumetz les importants travaux dont nous venons de parler, s'il n'avait été qu'un peintre décorateur. Ce n'était donc pas, comme on l'a écrit, un simple peintre sur verre (1). Jean de Beaumetz avait cessé de vivre le 11 décembre 1397, puisqu'à partir de ce jour commencent à courir les appointements de Jean Malouel qui lui succéda après sa mort; il laissa un neveu du nom de Guillaume, qui était peintre et qui fit partie en août 1399 de la commission à laquelle furent soumis les célèbres retables sculptés par Jacques de Baers et peints par Melchior Broederlam.

Sur Jean Malouel, comme sur Hugues de Boulogne, Melchior Broederlam, Jean de Beaumetz et plusieurs autres artistes, nous avons trouvé beaucoup de documents qui nous permettent d'ajouter des détails complètement inédits à l'histoire de la peinture flamande. Le nom de ce peintre s'est écrit de différentes manières, *Malouel*, *Maluel*, *Maleuel*, *Maluet*, *Maloue*, *Mallouhe*, *Malouhe*, *Mauloue*, *Melluel*, *Maelwael*. C'est probablement cette dernière forme qui offre la véritable orthographe, puisque nous la trouvons sur un sceau de peintre attaché à une quittance du 23 mars 1399; toutefois, dans un autre acte, l'artiste signe lui-même *Melluel*. Ce nom indique une origine flamande ou hollandaise. Un curieux passage du compte de la Recette générale de 1400-1401 porte à croire que ce maître était originaire du pays de Gheldre. Deux de ses neveux, Herman et Jean Malouel, qui étaient en apprentissage chez un orfèvre de Paris, du nom d'Albrecht de Boluze (?), quittèrent cette ville à cause d'une maladie contagieuse qui s'y était déclarée, et pour retourner dans la Gheldre, leur pays natal, ils passèrent par Bruxelles. Comme il y avait alors

(1) Michiels. *L'Architecture et la peinture en Europe*, Paris, 1873; p. 314.

guerre entre le Brabant et la Gheldre, on les retint prisonniers durant environ six mois, aux dépens de leur mère, qui « estoit une très povre femme; » mais « par pittié et en faveur de Jehan Maleuel, varlet de chambre de monseigneur, » quelques peintres et orfèvres de Bruxelles prirent l'engagement de fournir une somme d'argent, comme caution, pour les deux enfants. Le duc fit don de cette somme aux neveux de son peintre. Ce fait, qui tend à établir que la famille Malouel était origine de pays de Gheldre, peut aussi servir à prouver que Jean Malouel, qui résidait à Dijon, jouissait de grande considération auprès des peintres et des orfèvres de Bruxelles. Dans un autre compte de la recette générale des finances, octobre à décembre 1447, nous voyons que la femme de Jean Malouel se nommait Eloye et qu'il en avait eu trois enfants Amiot, Isabelle et Catherine; ce même compte fait en outre connaître que le duc de Bourgogne, Jean-sans-Peur, avait donné une somme de trois cents francs à Jean Malouel pour lui venir en aide dans l'achat d'une maison qui devait lui servir de demeure à Dijon, et que ce peintre avait cessé de vivre en 1421 puisqu'à cette date sa veuve fut gratifiée, pour elle et ses enfants, d'une pension annuelle de cent vingt livres tournois sur la saunerie de Salins, dont elle jouit jusqu'à sa mort arrivée en 1436 (1). Ces faits, comme ce que nous avons rapporté au sujet de la veuve et du fils de Laurent de Boulogne, le peintre d'Hesdin, prouvent que les ducs de Bourgogne savaient reconnaître les services qui leur étaient rendus par les artistes, même dans la personne de leur veuve et de leurs enfants.

Nous dirons plus loin, en parlant des retables exécutés par Jacques de Baers pour le maître autel de la Chartreuse, que c'est par erreur qu'on a attribué à Jean Malouel un premier travail de peinture qui aurait été entrepris pour décorer ces retables. Nous n'avons pas, non plus, trouvé, dans les comptes des ducs de Bourgogne, la mention concernant une commande de six panneaux que, d'après M. Alfred Michiels, le duc lui aurait faite en 1395 pour les autels de la Chartreuse (2). Le plus ancien document que nous avons

(1) Archives départementales du Nord. Compte de la Recette générale des finances du 12 octobre au 31 décembre 1447; B. 1996.

(2) Michiels. *L'Architecture et la Peinture en Europe*; Paris, 1873, p. 310.

rencontré sur ce maître est un passage du compte du bailliage de Dijon, où il est dit qu'il est « retenu paintre de mon seigneur, pour et en lieu de feu Jehan de Beaumez, aux gaiges que avoit le dit de Beaumez, depuis le 11e jour de décembre (1397). » Son talent ne tarda pas à être apprécié par le duc : une quittance du 24 mars 1399 nous apprend qu'il avait reçu à cette date une gratification de cent francs. Ses travaux furent nombreux et divers : en mars 1398, on lui remettait cinq tables de bois longues de six pieds et demi et hautes deux de six pieds, une de quatre pieds et deux de trois pieds et demi, que, par marché conclu avec Nicolas Sluter, il devait peindre pour en faire des retables servant aux chapelles de l'église de la Chartreuse. Il s'occupait encore de ce travail en février 1399 et taillait en même temps dans une table de cuivre des « estampes » qui devaient servir à décorer la même église. En 1399, il continue de peindre les retables et tableaux d'autel des chapelles, et décore de peintures le parloir de la Chartreuse, où se trouvaient huit écussons portant, entre autres armoiries, celle du duc, de la duchesse et de leur fils Jean, avec leurs devises. De 1400 à 1402, tandis qu'il achevait les cinq retables dont nous avons déjà parlé, il fut chargé d'autres travaux importants. Un échafaudage fut établi en 1401, vis à vis le portail à l'entrée du cloître et du parloir des Chartreux, et il y fit « la peinture de certaine hystoire. » La même année et les années suivantes, on dressa un autre échafaudage et une loge en bois, autour du célèbre calvaire et des portes sculptés par Nicolas Sluter, pour les travaux de peinture dont était chargé Malouel. Il s'adjoignit en 1403 Herman de Cologne, « peintre et ouvrier de dorer a plat, » qui non seulement l'aida à orner la croix et les statues des prophètes, mais dora « à plat » les cinq retables destinés aux chapelles. Ce qui reste de peinture sur les statues du puits de Moïse, donne une idée du talent avec lequel Jean Malouel savait rehausser, par une entente habile de la peinture décorative, les œuvres des sculpteurs. L'inventaire du duc de Bourgogne, rédigé en 1404, offre la mention suivante qui nous fait connaître une autre œuvre du même artiste : « Un grand tableau en bois, en façon de demy porte (à deux volets mobiles), ou quel a Nostre Dame ou milieu, les deux sains Jehan, saint Pierre et saint Anthoine, et le fist Maluel. » Nous ne ferons qu'indiquer les travaux de ce peintre au XVe siècle : des harnais de joûte pour le duc qui devait assister au

tournoi de Compiègne en 1406, et en 1415 le portrait du duc Jean-sans-Peur que fut porté par un ambassadeur au roi de Portugal (1). Ce que nous avons dit suffit pour établir que Crowe et Cavalcaselle se sont complètement trompés, quand ils ont dit que « Jean Malouel paraît avoir été un badigeonneur de sculptures plutôt qu'un peintre. » (2) Les travaux accomplis par Jean Malouel sont des œuvres importantes qui n'auraient pas été confiées à « un badigeonneur ; » plusieurs, telles que les cinq retables des chapelles, le triptyque possédé par le duc et le portrait de Jean-sans-Peur, sont des ouvrages dont auraient pu être chargés les Van Eyck ; la décoration des statues des puits de Moïse est aussi un remarquable travail artistique. Peut-être, grâce aux renseignements précis que nous avons publiés sur quelques-unes des œuvres de ce vieux maître, il sera possible de retrouver une page qui pourra lui être attribuée avec certitude et de déterminer exactement les caractères de son talent.

LE DUC Philippe-le-Hardi se plaisait, nous l'avons déjà vu, à orner des plus riches travaux d'art la Chartreuse de Champmol, qu'il avait fait construire près de Dijon. Il avait vu et admiré deux retables sculptés et couverts de peintures, qui se trouvaient l'un dans l'église de Tenremonde, hors du chœur, près du grand autel, et l'autre à l'abbaye de la Biloke près de Gand. Il voulut en obtenir une reproduction exacte pour le maître-autel de la Chartreuse de Dijon : et il confia l'exécution de ce travail à un sculpteur qui résidait à Tenremonde, Jacques de Baers, qui, en date du 25 mai 1390, reçut une somme de deux cents francs sur les quatre cents qui lui avaient été promis. Ces tables d'autel furent achevées à Tenremonde ; et le 28 août 1392 elles étaient à la Chartreuse, où le sculpteur devait aller lui-même y mettre la dernière main. En date du 18 décembre de la même année, le duc les fit conduire en Artois, où se trouvait alors Melchior Broederlam. Si ces deux tables furent ainsi renvoyées au peintre d'Ypres, ce n'est pas, comme on l'a

(1) De Laborde. *Les Ducs de Bourgogne ;* t. I, p. 17. — Crowe et Cavalcaselle. *Les anciens peintres flamands*, citant les *Mémoires pour servir à l'Histoire de France* (De Salles), publiés à Paris en 1720 ; p. 138 et 161.

(2) Crowe et Cavalcaselle. Ouv. cit. ; t. I.

écrit et répété d'après le catalogue du musée de Dijon, parce que « Jean Malouel, peintre doreur du duc à Dijon, chargé d'abord de l'exécution de cette partie de l'ouvrage, n'y avait pas mis toute la perfection désirée : » les documents ne disent rien d'un travail antérieur à celui de Melchior Broederlam, et, en tout cas, ce travail n'aurait pu être fait par Jean Malouel, qui, d'après les comptes, n'a travaillé pour le duc, en qualité de peintre officiel, qu'à partir du 11 décembre 1397. Il est probable que si le duc a chargé Melchior Broederlam de peindre les deux retables, c'est parce qu'il avait en grande estime le talent de cet artiste, dont le pinceau pouvait leur donner le caractère et le coloris convenant à une œuvre sculptée en Flandre. Les deux tables d'autel furent, comme l'atteste un mandement du 24 février 1393, ramenées de Dijon à Ypres, ville où Melchior Broederlam venait de rentrer en quittant Hesdin; et par un acte du dernier février suivant, ce peintre s'engagea à dorer et peindre les deux tables pour une somme de huit cents francs. Un an après l'œuvre était complètement en voie d'exécution, puisque le comte, qui se trouvait à Ypres, alla la visiter et donna le 18 février 1394 une gratification de cinq livres douze sous et six deniers aux « valez » de Melchior qui y travaillaient. En 1395 et en 1396, Jacques de Baers fit à ses retables, tandis qu'ils étaient entre les mains du peintre, de nouveaux travaux qui lui furent payés deux cents francs à raison de trois francs par semaine. Nous ne savons pas exactement, en quelle année l'œuvre fut achevée; mais les comptes nous apprennent qu'amenés en deux coffres d'Ypres à la Chartreuse de Dijon, ces retables furent soumis au mois d'août 1399 à une commission formée d'Amiot Arnaut, receveur général des finances, de Josset de Halle, trésorier du duc, de Nicolas Sluter, son maître sculpteur, de Jean Malouel, son peintre officiel en Bourgogne, d'Hennequin d'Haacht, orfèvre de Dijon, et de Guillaume, neveu de Jean de Beaumetz, ancien peintre en titre de duc, et que cette commission attesta que l'ouvrage était fait en de bonnes conditions et peint, comme il le fallait, d'or, d'azur et d'excellentes couleurs. Une quittance conservée dans les Archives départementales de Dijon (B. 389) nous fait connaître que le duc accorda à Broederlam 200 francs d'or, en sus des 800 qu'il lui avait promis dans la convention de 1393. Dans le compte de la recette générale des finances de 1403 (fol. 218 v°), on voit qu'une somme de quarante écus fut donnée en date du 21 août 1403 au même

Broederlam, pour un séjour en Bourgogne, durant lequel il avait dû attendre quelque temps de l'azur fin, et pour les quinze jours de voyage que nécessita son retour. Le travail, pour lequel il attendit l'azur fin, était-il le retable aujourd'hui conservé, sur lequel le manteau de la Vierge et même presque tout l'intérieur des panneaux sont en azur fin, ou s'agissait-il d'une autre œuvre ? Nous ne pouvons le déterminer. Ces deux retables sont encore aujourd'hui dans le musée de la ville de Dijon. Ils sont l'un et l'autre à volets mobiles, et offrent 6 m. 62 de hauteur, sur une largeur de 2 m. 60, quand les volets sont fermés, et de 5 m. 20 quand ils sont ouverts A l'intérieur, sous une niche gothique formant dais qui règne le long des deux retables se voient diverses sculptures en ronde bosse, œuvre de Jacques de Baers. La partie centrale de l'un des triptyques représente la mort du Christ, sujet traité avec autant de sentiment que de finesse, où il y a vingt personnages; à droite, l'Adoration des Mages, scène formée de neuf personnages, et à gauche, l'Ensevelissement du Christ avec huit figures, parmi lesquelles on admire surtout Madeleine auprès du tombeau. Le travail de Jacques de Baers est remarquable par l'expression de vérité de la physionomie et l'attitude des personnages, par le groupement heureux de l'ensemble et par le fini des détails : il permet d'apprécier à quel degré de perfection était déjà arrivé l'art de la sculpture en bois, qui a toujours été tout spécialement cultivé dans les Pays-Bas depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours. Cette œuvre a été complétée par Melchior Broederlam : le peintre d'Ypres a colorié les divers groupes dont nous venons de parler, avec une richesse sobre et des tons puissants mais contenus, qui enrichissent l'œuvre de Jacques de Baers sans rien lui enlever de sa vigueur. Ce qui permet d'apprécier complètement le talent de Broederlam, ce sont les quatre sujets qu'il a peints sur l'extérieur des volets mobiles. Ces sujets où le maître a pu se montrer complètement lui-même puisqu'il peignait sur une surface que ne décorait aucune sculpture, représentent l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au temple et la Fuite en Égypte. Dans l'Annonciation, le fond est occupé par une construction ogivale, en avant de laquelle se trouve un élégant pavillon dont les arcades sont ouvertes; la sainte Vierge est assise dans ce pavillon sur un canapé recouvert d'un riche brocart d'or ; un livre est placé devant elle sur l'aigle d'un pupitre. Elle est revêtue d'une robe bleue ; son

visage aux yeux d'un gris bleuâtre, au menton arrondi, à la peau blanche et d'une teinte presque laiteuse, est encadré par des cheveux d'une nuance jaunâtre : elle est remarquable par l'élévation et la finesse des traits, comme par la dignité de l'ensemble et de l'attitude. L'ange Gabriel, dont la tête a aussi une teinte presque laiteuse, salue avec respect celle qui doit être la mère de Dieu, et auprès de laquelle se trouve, suivant l'usage traditionnel, un vase contenant un lis, symbole de pureté. En haut, au milieu d'un nuage d'anges pressés les uns contre les autres, le Père éternel, portant une tiare, se penche vers Marie, et de ses lèvres sort, sous forme d'une sorte de rayon, un souffle, emportant l'Esprit saint vers la Vierge qui sera la Mère du Rédempteur, selon ces paroles du texte sacré, *Spiritus sanctus superveniet in te et Virtus Altissimi obumbrabit tibi* (1). Le côté droit du panneau, où se trouve l'Annonciation, est décoré de l'une de ces perspectives de rochers et de montagnes couronnées de châteaux, que les peintres flamands ont reproduites dans leurs tableaux jusqu'au XVIe siècle : au milieu de ce site, dont le travail indique un art primitif, se voit la scène de la Visitation, où Marie est représentée pleine de dignité, et sainte Elisabeth avec une remarquable tête de vieille femme. M. Michiels a décrit avec autant de grâce que de vérité les deux scènes peintes sur l'autre panneau de même retable; nous reproduisons une partie de sa description. « Les cinq personnages, qui figurent dans la *Présentation au Temple*, ont tous un aspect de réalisme très prononcé, mais de réalisme élégant. Le prêtre, beau vieillard à longue barbe blanche, est, sans le moindre doute, l'image d'un contemporain de Melchior ; ses yeux parlent. L'Enfant-Jésus, qui regarde sa mère, a une tête charmante, pleine de vie et de vérité, autour de laquelle des cheveux blonds frisent en légers anneaux d'or. La vie brille dans son regard, et on dirait que ses jolies lèvres vont remuer. D'une main il saisit la barbe du grand prêtre. Les formes de son torse sont pleines et charnues ; ses membres seuls ont la maigreur qui déplaît dans les nouveaux-nés. Broederlam a évidemment fait effort pour idéaliser le Christ ; il est fâcheux que cette tendance ne soit pas restée comme une tradition

(1) Saint Luc ; c. 1, v. 35.

pendant le quinzième siècle, ou, du moins, qu'elle s'y manifeste seulement par exception. Vue de côté, la Vierge-Mère ne produit point, sur ce compartiment, un effet aussi heureux que sur les autres: les lignes du profil sont raides,. le front et le crâne trop développés, l'expression est lourde. Mais les deux têtes placées derrière la sienne ne feraient point disparate dans une œuvre de Roger Van der Weyden ou de Memlinc. Le vieillard coiffé de vert a un beau type, naturel, expressif, et l'attention qui anime ses yeux est tout à fait remarquable pour l'époque. On n'a pas souvent représenté saint Joseph avec des traits aussi nobles et aussi vivants. La femme, vêtue de rouge, qui se tient près de lui, portant un cierge et les colombes, rappelle la sainte Élisabeth du second morceau.... Il y a au fond de ses yeux, sur sa bouche, sur tout son visage, comme un demi sourire.... La *Fuite en Egypte* a peut-être plus d'importance encore pour les origines de l'art flamand. La Vierge, assise sur un âne, presse son fils contre son cœur avec une tendresse et une gravité qui trahissent l'émotion du péril, les soucis de l'inquiétude maternelle. Le petit Jésus lui témoigne son affection par des regards très expressifs. Pour Joseph, qui conduit l'âne, c'est un lourd paysan à barbe grise. Son large corps, sa pesante démarche, ses habits rustiques, volumineux et pendants, ses bottes molles et affaissées, lui donnent tant soit peu l'air d'une caricature. Il a mis son bâton sur l'épaule gauche, puis, sur le bâton, un manteau et une marmite accrochée par l'anse. Il fait chaud, à ce qu'il semble : car de la main droite il soulève un barillet et se verse à boire dans la bouche. Nous voilà en pleine peinture flamande, dès les premières tentatives de l'école. Le paysage est conventionnel, mais on y remarque des efforts pour atteindre la vérité : un bassin, où tombe l'eau de la montagne et d'où elle se deverse dans une rigole, annonce quelque observation de la nature. Un sujet d'observation pour l'historien, c'est le bon goût des draperies. Elles sont plus vraies, plus justes, d'une meilleure proportion et de lignes plus harmonieuses que dans les tableaux du quinzième siècle. Point de ces masses d'étoffes, point de ces plis anguleux et multipliés que la sculpture inventa bientôt après Philippe-le-Hardi et que les peintres adoptèrent. Les couleurs ont, en outre, une vivacité, qui laisse peu d'avantage aux panneaux historiés à l'huile. L'admirable vernis qu'on employait alors en Flandre, les a conservées presque sans altération pendant

quatre cent soixante-sept ans. Le ciel, dans les divers morceaux, est remplacé par un fond d'or (1) ».

L'importance de l'œuvre de Broederlam fait regretter vivement la disparition des peintures dont il avait orné les volets extérieurs du second retable. A l'intérieur, on voit quand les volets sont ouverts, trois scènes sculptées sur la partie du milieu : la Décollation de saint Jean-Baptiste avec six figures, le Martyre de sainte Catherine et de sainte Barbe, sept figures, et saint Antoine tenté dans le désert, quatre figures. Sur les deux volets mobiles sont représentées cinq figures de saints de 41 centimètres de hauteur, dont les vêtements sont ornés de feuillages d'or bruni sur un fond rehaussé de diverses couleurs. Le sculpteur s'y révèle, comme dans le premier retable, avec un talent vrai, fin et original; Broederlam n'y montre pas moins de qualités sérieuses et charmantes pour la décoration des sculptures. Au point de vue de l'histoire de l'art primitif, il n'existe peut-être pas une œuvre plus importante que les deux retables de l'ancienne Chartreuse de Dijon.

C'est aussi dans les comptes des ouvrages exécutés pour cette Chartreuse, que nous retrouvons le nom d'un sculpteur dont nous avons parlé plus haut et qui semble avoir fourni une longue carrière, avoir joui d'une grande renommée et avoir été mandé en diverses contrées pour d'importants travaux, Hennequin ou Jean de Liège.

Nous avons déjà mentionné Jean de Liège, au sujet du tombeau de Jeanne de Bretagne, exécuté pour l'église des Dominicains d'Orléans, de celui de Charles V à Rouen, et de la sépulture de Thévenin, le fou de ce Roi sculptée quelques années plus tard. On voit, dans l'église de Westminster, à Londres, le monument funéraire de la reine Philippine, décédée en 1369, offrant, outre l'effigie de la reine qui est de grandeur nature, beaucoup de statuettes et des dais en albâtre; c'est, comme le prouvent des documents, l'œuvre d'un

(1) A. Michiels. *Histoire de la Peinture flamande*. Deuxième édition. Paris, librairie internationale, 1866; t. II, p. 34.

« Hacokin Liège, de France (1). Ce sculpteur est-il le même personnage que Hennekin ou Jean de Liège ? Nous ne pouvons l'affirmer. Les comptes des ouvrages exécutés pour la Chartreuse de Dijon, nous font connaître un Jean de Liège résidant encore à Paris en 1390; le duc Philippe-le-Hardi le fait venir à cette date en Bourgogne et le charge des travaux de menuiserie les plus délicats. Les comptes de 1390 et 1391 le mentionnent sous la denomination de « charpentier demeurant à Dijon. » Nous y voyons qu'en 1390 cet artiste reçut une somme de quarante-cinq francs pour décorer la salle appelée « l'escriptoire, » où il fit une huisserie garnie de plusieurs battants, deux de ces grands lutrins mobiles servant pour les in-folios, plusieurs bancs, plusieurs petits sièges, et une grande chaise sculptee (cayere) pour un scribe. Du 1er mars 1390 au 14 janvier 1391, le même artiste travailla aux deux grandes portes en bois de l'entrée de l'église, qui avaient chacune vingt-deux pieds de hauteur et douze pieds de largeur, et offraient quatre écussons où se trouvaient les armes du duc, de la duchesse et de Jean, comte de Nevers, leur fils. Ces portes, qui ont été transférées à l'entrée de l'église actuelle de l'Asile des Aliénés de Dijon, permettent d'apprécier la finesse du talent de Jean de Liege, comme sculpteur en bois. Son œuvre principale est ce qu'on appelle encore aujourd'hui la *Chaise*. Dans le compte de 1399, nous voyons que le duc avait fait marché, avec Jean de Liège, pour l'exécution, conformément au plan tracé sur une peau de parchemin, « des chaières de bois pour le prestre, diacre et subdiacre de l'eglise des Chartreux; » l'artiste reçut, pour ce travail, la somme considérable de deux cents livres tournois. Le musée de Dijon conserve, sous le n° 856, un fragment de cette œuvre, haut de 3 mètres 68, long de 2 metres 69 et large de 93 centimètres: c'est la partie supérieure de l'ouvrage de Jean de Liege. Rien peut-être ne peut mieux donner une idée de la finesse admirable, de l'exquise délicatesse avec laquelles les artistes du XIVe siècle sculptaient le chêne. Dans le compte de 1399, où se trouve la mention dont nous venons de parler, Jean de Liège est indiqué sous la qualification « de charpentier des

(1) Nous devons l'indication de la note sur le tombeau de Westminster au savant historien de l'art M. J. Helbig, de Liège.

menues œuvres de monseigneur à Paris. » A la même date, ainsi que l'a rappelé M. de Laborde. cet artiste faisait des travaux, aussi à Paris, pour le comte d'Orléans (1). Le Jean de Liège, qui sculptait des tombeaux à Orléans, à Rouen et à Paris en 1361 et en 1369, est-il certainement le même personnage que le Jean de Liège qui sculptait en bois pour les ducs de Bourgogne et d'Orléans de 1390 à 1399? Comme plus haut, nous ne pouvons l'affirmer.

Il nous reste maintenant à parler des sculpteurs en pierre qu'employa le duc Philippe-le-Hardi et des chefs-d'œuvre qu'ils exécutèrent pour la Chartreuse de Champmol. L'importance de ces chefs-d'œuvre, qui peuvent soutenir la comparaison avec les travaux les plus renommés des grands maîtres de la Renaissance, nous amène à traiter avec des détails aussi complets que possible le sujet qui nous occupe.

Le premier des sculpteurs du duc fut Jean de Marville. Ce nom qui s'écrit aussi de *Marreville*, de *Mereville*, de *Menreville* et de *Menneville*, peut venir soit de Merville (Nord), comme le feraient croire les formes *Menreville* et *Mereville*, soit de Mervel, hameau voisin de Saint-Trond dans le pays de Liège, ou de Marville, sur les confins du Luxembourg; ce qui paraît certain, c'est que cet artiste est d'origine flamande. Nous en avons la preuve dans le prénom d'*Hennequin* que lui donnent les premiers comptes où il est mentionné : les scribes bourguignons qui rédigeaient les comptes n'auraient point désigné le sculpteur en titre du duc sous le prénom de Hennequin, qui a en flamand la même signification que Jeannin ou Jeannot en français, si ce sculpteur n'avait été flamand de nationalité. D'ailleurs, nous voyons Jean de Marville, pour la grande œuvre qui lui fut confiée par le duc de Bourgogne, s'entourer presque exclusivement d'artistes originaires de la Flandre. Il y avait à Lille, en 1366, un Jean de Menneville, qui taillait un des piliers de la collégiale Saint Pierre. Ce Jean de Menneville ne serait-il pas le même personnage que Jean de Marville, dont le nom est

(1) De Laborde. *Les Ducs de Bourgogne*; t. III, p. 177 et 181.

plusieurs fois écrit Menneville dans les comptes ? Nous avons déjà parlé de Jean de Marville au sujet de travaux exécutés dans l'église de Rouen, pour le roi Charles V.

Le 22 janvier 1372, il est mentionné comme sculpteur en titre et valet de chambre du duc de Bourgogne, qui lui fit, ce même jour, don de cent livres tournois, somme importante; avant le 10 novembre 1373, le duc lui ordonna de résider à Dijon « pour certaines besoingnes de son mestier, » en lui accordant, outre ses gages, ceux d'un valet ouvrier et d'un autre valet avec un cheval. De 1372 à 1389, Jean de Marville figure chaque année dans les comptes pour le paiement de ses gages, qui montent a 8 gros ou deux tiers d'un franc par jour.

Philippe-le-Hardi avait fondé aux portes de Dijon, dans un site délicieux nommé Champmol, un couvent de Chartreux, où les religieux devaient prier pour le repos de son âme et où il voulait, à l'imitation des rois et des grands seigneurs de l'époque, s'ériger de son vivant une splendide sépulture. La première pierre de l'église fut posée par la duchesse Marguerite, le 20 août 1383; le duc confia l'exécution du tombeau à Jean de Marville. Le compte de 1384-1385 nous apprend que ce sculpteur alla lui-même acheter à Dinant les pierres qui devaient servir a cette œuvre et que c'est dans son hôtel, à Dijon, qu'on conduisit et renferma le marbre et l'albâtre. C'est aussi en cet hôtel ou plutôt cet atelier que fut exécuté le travail : le 1 novembre 1384, Jean de Marville s'adjoignit, outre ses deux valets, le sculpteur flamand Philippe Van Erein, qui recevait deux francs par semaine, salaire des statuaires de talent : le 1 mars 1385, il engagea, pour la même œuvre, le célèbre Nicolas Sluter et quatre autres sculpteurs, aussi à deux francs par semaine, avec cinq autres ouvriers qui avaient un salaire inférieur quoique assez élevé, en 1386-1387 treize sculpteurs et ouvriers, en 1387-1388 douze, en 1388-1389 six. Il avait cessé de vivre le 23 juillet 1389, puisque le compte de cette année mentionne qu'à cette date Nicolas Sluter était nommé sculpteur du duc en remplacement de feu Jean de Marville. C'est bien à ce dernier, et non, comme on le croit communément, à Nicolas Sluter que revient surtout l'honneur d'avoir exécuté le tombeau de Philippe-le-Hardi. En effet, Jean de Marville est chargé de cet ouvrage, dès 1384 ; il achète les matériaux nécessaires ; c'est

sous son nom que toutes les dépenses sont mentionnées ; c'est à lui que toutes les sommes sont payées pour le salaire des ouvriers, qui travaillent « par son ordonnance ; » durant cinq à six ans, douze ou même quinze sculpteurs, pour la plupart véritables artistes, s'occupent de cette œuvre sous sa direction ; au moment de sa mort, en juillet 1389, la sépulture était presque achevée, puisque depuis plus d'un an on employait des polisseurs et des polisseuses de marbre, et que le nombre des sculpteurs était réduit de douze ou quinze à six. Evidemment, la conception du plan et l'exécution d'une notable partie du monument appartiennent à Jean de Marville.

Nicolas Sluter eut aussi une part importante dans ce chef-d'œuvre. Outre les travaux personnels qu'il fit sous Jean de Marville dès 1385, il reçut, à partir du 23 juillet 1389, avec le titre officiel de sculpteur et de valet de chambre du duc, la direction du travail. En 1389-1390, les sculpteurs et ouvriers sont au nombre de huit ; en 1390-1391 au nombre de six ; en 1391-1392, 1392-1393 et 1393-1394 au nombre de quatre ; ensuite, il semble qu'on n'a plus exécuté, pour la sépulture, que des travaux tout à fait secondaires, le polissage, la base et le socle, et la pose dans le chœur de l'église des Chartreux. De 1389 à 1393, sous la direction de Nicolas Sluter, les artistes paraissent avoir surtout travaillé à l'admirable galerie de la partie centrale du tombeau et aux statuettes en albâtre qui la décorent. Voici ce qui nous semble devoir être attribué aux deux maîtres dans la sépulture de Philippe-le-Hardi : à Jean de Marville la conception du plan et l'exécution d'une très grande partie de l'œuvre ; à Nicolas Sluter l'achèvement de l'ouvrage et la confection de la galerie en albâtre, l'une des parties les plus délicatement ciselées.

OUTRE Nicolas Sluter, qui était originaire des Pays-Bas comme nous l'établirons plus loin, plusieurs autres sculpteurs flamands travaillèrent au tombeau du duc de Bourgogne. Le premier, par ordre de date, est Philippe Van Erein, dont nous avons déjà cité le nom, et qui figure dans les comptes de 1384 à 1390 ; viennent ensuite de 1384 à 1388 Gillequin Tailleleu, Taffin Tailleleu, son fils, et Liévin Dehaine ou Dehane, qui tous reçoivent

deux francs par semaine comme Nicolas Sluter et dont les noms ou prénoms indiquent évidemment une origine flamande. Un seul est gratifié d'un salaire plus élevé ; c'est Claes ou Nicolas Dehaine, tailleur d'images, dont le nom fait aussi connaître la nationalité, qui travaille durant 86 jours à partir du 28 août 1386 et perçoit six gros par jour c'est-à-dire un tiers en plus que Nicolas Sluter et ceux que nous venons de mentionner, A partir de 1389-1390, après la mort de Jean de Marville, nous trouvons encore plusieurs autres sculpteurs du nord de la France et des Pays-Bas. C'est d'abord Pierre Beauneveu, qui semble avoir surtout été chargé des sculptures et des statues en albâtre, et dont le salaire était de 5 gros par semaine, c'est-à-dire plus élevé d'un cinquième que celui de Sluter, quand il était simple ouvrier; le nom de Pierre de Beauneveu rappelle celui de maître André Beauneveu, de Valenciennes, le célèbre «ymagier.» Nous trouvons encore, Hennequin Prindale, alias Princedale, de 1389 à 1394, payé deux francs par semaine. Cet artiste fut chargé plus tard de construire le château de Chambéry. Son nom est évidemment d'origine flamande ; et il en est de même de plusieurs autres ouvriers qui recevaient un salaire un peu inférieur, Thomas Lefèvre dit Larmitte, d'Ypres, de 1385 à 1388, Willequin Smont, ouvrier d'images, de 1389 à 1394, Hennequin de Bruxelles, de 1389 a 1391, Hennequin Steene Vanclaire appelé aussi Van Soire et son frère Thiéri, de 1385 à 1388, Mant ou Amand Dehane, frère de Liévin, de 1385 à 1387, Francequin Van Busegem, en 1386-1387, Macelart en 1389, Antoine Cotelle et Lambillon Humbert, de Namur, et Gille de Senef, en 1397-1398, et enfin Nicolas Van de Werve, neveu de Nicolas Sluter. Les ouvriers, dont il n'est point possible de déterminer la nationalité, sont Gilles Bouvet ou Boubet et Perrin Le Mere, 1386-1389, au salaire de 1 franc par semaine, Jean de Selles en 1390, François Marate de 1389 à 1393, au salaire de 1 franc et demi par semaine ; deux autres ouvriers payés 1 franc par semaine, Guillaume de Benoisy en Auxois et Perrin de Toicy, paraissent être d'origine française. Nous croyons inutile de citer les noms des polisseurs et des polisseuses du marbre, qui étaient de Paris ou d'Orléans, et des ouvriers qui ne travaillèrent qu'au socle du monument et à sa pose. De tous ces détails, il résulte que les deux maîtres qui dirigèrent l'œuvre, les sculpteurs les plus habiles et la presque totalité des ouvriers

étaient d'origine flamande. Un mandement du duc, daté de juin 1384, prouve que bon nombre de sculpteurs venaient des Pays-Bas : dans ce mandement, le duc ordonne de payer à son maître-maçon du château de Lécluse une somme de soixante francs, qui sera remise à dix tailleurs de pierre partant pour travailler à la Chartreuse de Dijon et qu'on réprendra plus tard sur leurs gages.

Si nous attachons une si grande importance à établir, à l'aide de détails précis, l'origine flamande du tombeau de Philippe-le-Hardi, c'est que ce monument est, comme ensemble et comme détails, l'une des œuvres de sculpture les plus remarquables que le moyen-âge ait produites.

Le tombeau offre 3 m. 62 de longueur, 2 m. 54 de largeur et 1 m, 50 de hauteur. Un socle et une base de marbre noir, largement profilés, forment sa partie inférieure. Au-dessus de cette base s'élève le mausolée, aussi en marbre noir, sur les quatre faces duquel ont été appliquées des galeries à jour en albâtre qui présentent entre leurs colonnettes, ornées de cinquante-deux figurines d'anges, et sous leurs voûtes ogivales et leurs clochetons, tout un monde de personnages, sculptés aussi en albâtre : il faut avoir vu le monument pour comprendre l'effet produit par cette blanche galerie transparente, dans laquelle la lumière se joue, se détachant sur un fond en marbre noir, entre les moulures larges et saillantes, aussi en marbre noir, du socle et de la base à la partie inférieure et de la table à la partie supérieure. Au-dessus de cette table, qui s'avance comme une large corniche, est couchée, calme et noble, la statue en albâtre du duc de Bourgogne, Philippe-le-Hardi. Ses pieds qui reposent sur le dos d'un lion, sont chaussés de souliers de fer. Il est revêtu d'une longue robe blanche à manches, parsemée de mouches d'or, et du manteau ducal bleu d'azur, doublé d'hermines, dont les larges plis s'étendent sur la table. Le collet du manteau est enrichi d'une triple frange d'or. La tête repose sur un coussin, mi-parti de drap bleu et rouge, décoré de quatre glands d'or. Deux anges, aux ailes déployées, soutiennent un heaume qui a la fleur de lis pour cimier ; sur le côté, le bâton ducal. L'expression de la figure est sereine et profonde ; les mains sont jointes :

c'est le sommeil éternel après une sainte mort. On admire, dans cette statue, la largeur de l'exécution, le modelé de la tête et des mains, l'ampleur de la draperie, et aussi l'heureux effet des couleurs et des traits d'or, dont les statuaires du moyen-âge, comme ceux de l'antiquité, se servaient avec tant d'habileté pour donner au marbre la pensée et le mouvement.

Ce qui attire surtout l'attention, ce qui révèle le talent le plus vrai, le plus expressif, le plus original, ce sont les quarante statuettes en albâtre de la galerie à jour. Tout est vie et action, dans ce monde qui s'agite en apprenant la mort du duc : les uns se demandent encore des nouvelles de l'etat du malade, les autres pleurent dejà dans l'abandon de la douleur; il en est qui essuient leurs larmes, d'autres qui pressent les mains l'une contre l'autre ou lèvent les bras vers le ciel en signe de désolation ; un jeune religieux incline mélancoliquement la tête, sans doute à la pensée de tant de grandeur soudainement évanouie; un vieux moine à longue barbe se frappe la poitrine; sous les arcades des galeries, au second, au troisieme plan, d'autres religieux méditent silencieusement; l'un d'eux, le doigt entre les pages d'un livre, semble avoir interrompu subitement sa lecture, et quelques autres passent, calmes et tranquilles, en lisant, en priant, sans même sembler se douter de ce qui trouble tant de personnes. Ailleurs, ce sont des prêtres qui chantent l'office des morts, un évêque qui officie la mitre en tête et la crosse en main, un religieux qui quête pour les trépassés, et des officiers du duc qui, les pouces passés dans leur ceinture, se redisent les uns aux autres les vertus et la bonté du maître que la mort leur a ravi. Et tout cela avec un naturel, un sentiment, une finesse, qui revèlent des artistes habitues à surprendre, dans les traits et l'attitude, les moindres émotions du cœur, et à les graver dans leur mémoire pour lès exprimer ensuite dans la pierre et le marbre. Chacune de ces statues est un petit chef-d'œuvre de verite. Émeric David, que ses études n'avaient pourtant point preparé à comprendre l'art du moyen-âge, dit de deux de ces statuettes qui avaient été transportées à Paris, qu'elles sont « singulièrement remarquables » par la vérité des têtes, la justesse de l'expression et le style des draperies; M. Alfred Michiels déclare, dans son Histoire de la peinture flamande, qu'aucun artiste de la Renaissance n'a mieux fait et que les sculpteurs de notre époque ne sauraient mieux réussir.

L'ouvrage de Jean de Marville et de Nicolas Sluter, qui avait coûté une somme de 6,412 livres, ce qui ferait, en monnaie d'aujourd'hui, un chiffre très considérable, était posé en 1402 dans le chœur de l'église des Chartreux. Il y resta jusqu'à l'époque de la Révolution. En 1793, ce tombeau, comme l'ordonnait une délibération du Conseil général de la commune de Dijon, fut brisé, et les statuettes qui l'ornaient furent dispersées de divers côtés; deux allèrent décorer la galerie du duc d'Hamltton. En 1827, ce qui était resté à Dijon et à la Chartreuse et tout ce qu'on put retrouver, fut l'objet d'une intelligente restauration; la statue du prince et quarante des statuettes sur quatre-vingt-dix furent remises en place; les galeries à jour furent réparées. Aujourd'hui, le monument occupe une place d'honneur dans le musée de Dijon; il permet d'apprécier les éminentes qualités de Jean de Marville, de Nicolas Sluter et de plusieurs autres artistes flamands.

Si le tombeau de Philippe-le-Hardi était la seule œuvre, encore aujourd'hui conservée, de Nicolas Sluter, il ne serait guère possible de se faire une idée exacte du talent de ce maître : il est en effet très difficile de déterminer avec précision ce qui lui appartient dans ces sculptures. Heureusement l'ancienne Chartreuse de Dijon possède deux autres monuments, d'une haute valeur, que Sluter a exécutés par lui-même ou par des sculpteurs travaillant exclusivement sous ses ordres : ce sont les statues en pierre de l'ancien portail de l'église de la Chartreuse et le Puits de Moïse.

L'entrée du portail de l'église des Chartreux était surmontée d'une image de la Vierge, au-dessous de laquelle le duc Philippe-le-Hardi et la duchesse Marguerite étaient représentés à genoux, ayant à leurs côtés les saints qu'ils avaient choisis comme protecteurs. Le portail a été détruit; mais les groupes du duc et de la duchesse ont été conservés avec leurs culs-de-lampe et leurs clochetons formant niche. Ils se trouvent aujourd'hui à l'entrée de la chapelle de l'Asile d'aliénés qui a été établi dans les restes de l'ancienne Chartreuse. Nous ne dirons rien de la Vierge, statue pleine de mouvement, qui pourrait être d'une date postérieure au quatorzième siècle. Le duc et la duchesse, qui sont de grandeur naturelle, offrent, comme statues-portraits, d'admirables

qualités. La statue du duc est caractérisée par une exécution tout à la fois très large et très délicate ; la duchesse, avec sa figure un peu sèche, ses lèvres minces et son juste-au-corps dessinant les formes, doit être de la plus parfaite ressemblance. Plus libre, pour représenter le saint Antoine, qui se trouve avec son symbole ordinaire, à côté du duc, et la sainte Catherine, qui accompagne la duchesse, l'artiste a traité ces sujets avec autant d'élévation que d'habileté. On remarque surtout la sainte : elle s'avance, dit M. Rousseau, derrière Marguerite, « le corps un peu penché, les mains ouvertes, parée d'un voile léger qui retombe de sa tête sur ses épaules ; elle est d'une *morbidezza*, d'une vie incomparable. Toutes les qualités de caractère et de sentiment de l'art gothique, toute la puissance des grands statuaires de la Renaissance, toutes les souplesses de l'art moderne, se retrouvent dans ces sculptures prodigieuses d'un artiste de genie, qui paraît avoir tout conçu et tout prévu. » Nous ne négligerons pas, en achevant la description de ces statues, de faire remarquer le talent avec lequel ont été exécutés les culs de lampe en forme de consoles servant de supports, où se voient des personnages à longue barbe tenant un livre et un phylactère : ce sont des œuvres très finement travaillées, ainsi que les elegants clochetons qui forment niche au-dessus de la tête du duc et de la duchesse.

Les premières mentions que les comptes de la maison de Bourgogne présentent au sujet de ces sculptures du portail sont de 1387-1388. Trois grandes pierres furent apportées d'Asnières à l'atelier de Jean de Marville a Dijon « pour les tabernacles (niches à clochetons) du portail, » où devaient être representes le duc et la duchesse. La confection de l'ouvrage fut donc décidée du vivant de Jean de Marville ; mais les dessins furent faits par Nicolas Sluter, comme le fait connaître un compte de 1390-1391 qui relate une somme payée a Jean Boudet, charpentier, pour « pluseurs moles de bois, par l'ordonnance de Claux, pour tabernacles du portail de l'église. » L'artiste qui fouilla avec tant d'habileté la pierre d'une partie des culs de lampe et des clochetons est Pierre Beauneveu, dont nous avons déjà parlé. Dès 1389, il avait reçu de la duchesse des lettres lui assurant le salaire, très élevé, de 5 gros par jour, pour sculpter ces motifs d'ornementation, et l'année suivante le même salaire lui fut continué pour ce travail, auquel a été aussi attaché le sculpteur Macelart. Une autre mention nous apprend que Pierre de Liquerque s'en occupait encore en 1399-1400.

Les statues furent faites de 1391 à 1394, années durant lesquelles les comptes relatent que des sommes considérables furent payées à Nicolas Sluter et aux sculpteurs qu'il employait alors, Jean Prindale et Willequin Smont, « pour avoir ouvré à ymaiges, tabernacles et autres besoingnes. » La statue de la duchesse était achevée en 1393 ; on donna à cette date une somme de 5 francs à un charretier qui conduisit à la Chartreuse, avec d'autres sculptures, « l'imaige de pierre faite pour madame la duchesse mise au portail de l'église. » Les travaux, qui restaient à faire et qui furent accomplis par Jean Midey et Hennequin Vascoquin en 1394, Jennin de Honet en 1397-1398 et Pierre de Liquerque en 1399-1400, semblent avoir été des ouvrages secondaires ou d'achèvement. Nous devons toutefois mentionner spécialement le tailleur de pierre Jean de Hust, qui en 1398 plaça les armoiries du duc et de la duchesse sur le socle de la statue de la Vierge au-dessus du portail, et surtout sur le célèbre sculpteur en bois du duc, Jean de Liège, qui en 1391, avait fait les portes d'entrée de l'église, en les décorant des armes du duc, de la duchesse et de leur fils Jean, comte de Nevers.

DURANT ce temps, Nicolas Sluter avait reçu de Philippe-le-Hardi l'ordre de commencer le travail, qui est véritablement son chef-d'œuvre. Les constructions de la Chartreuse de Champmol étaient disposées en carré autour d'un vaste préau, auquel on donnait le nom de grand cloître, parce que les galeries du cloître régnaient tout autour sous les constructions. Au milieu de ce préau, se trouvait un puits large et profond. Il fut décidé qu'au dessus de ce puits serait élevé un calvaire. En septembre 1395, après des travaux de jour et de nuit qui furent nécessaires pour épuiser l'eau, on plaça au milieu du puits, dont le diamètre avait 22 pieds, un pilier de pierre qui montait un peu au-dessus du niveau du sol. Cette solide assise devait servir de piédestal à un large support qui porterait lui-même la croix. C'est aussi en l'année 1395 que les pierres qui devaient être employées pour ce travail furent conduites des carrières de Tonnerre et d'Asnières, dans l'atelier de Nicolas Sluter à Dijon, pour y être livrées aux sculpteurs. De 1397 à 1400, le célèbre statuaire s'occupa de cette nouvelle œuvre avec son neveu,

Nicolas Van de Werve, Jean Prindale et Jean Hust dont nous avons déjà parlé, tous trois flamands comme l'indiquent suffisamment leurs noms. Les comptes nous apprennent que Jean Hust sculpta en 1398-1399 les délicats chapiteaux que l'on admire encore aujourd'hui sur le puits de Moïse, et qu'à la même époque Nicolas Van de Werve travaillait, avec son oncle Sluter, à l'image de Notre-Dame et au Christ qui devait être placé sur la grande Croix; en 1399-1400 et en 1400-1401 le même artiste exécutait, toujours avec son oncle, les anges du support du Calvaire et les saintes femmes et autres personnages qui devaient se trouver au pied de la Croix; dès 1399-1400 Hennequin Prindale avait sculpté la statue de la Madeleine. Quant aux six grandes statues des Prophètes, dont Nicolas Sluter avait tenu à se réserver l'exécution, elles étaient achevées au moins en grande partie en 1402 : le compte de 1401 mentionne une dépense pour le transport de « proffectes d'ymagerie » de l'atelier de Sluter à la Chartreuse et l'on voit dans le compte de 1402 que les statues de David, Moïse et Jérémie furent conduites à la Chartreuse pour être placées autour du support de la Croix. On établit autour de ce support une loge en bois; et Jean Malouel, qui venait de succéder à Jean de Beaumetz dans le titre de peintre officiel et valet de chambre du duc, décora, avec Herman de Cologne, les statues des Prophètes, des anges, des saintes Femmes et la Croix elle-même, de ces riches peintures dont les restes se voient encore aujourd'hui sur le puits de Moïse. Cette œuvre, comme les précédentes, était encore due à des artistes flamands. Autour de Nicolas Sluter, nous trouvons son neveu Nicolas Van der Werve, qui paraît avoir eu une large part à ce travail, les sculpteurs Jean Prindale et Jean Hust, et les peintres Jean Malouel et Herman de Cologne.

Ce qui reste de ce monument est digne d'être l'objet de la plus sérieuse étude. Sur la pile en pierre qui sort du puits du grand cloître, repose un piédestal hexagone de 2 m. à 2 m. 60 d'épaisseur et de 5 m. 20 de hauteur, qui servait de support à la croix. Chacune des faces de l'hexagone offre, posée sur un cul de lampe, la statue colossale d'un des six grands Prophètes qui ont annoncé la Passion et la mort du divin Rédempteur. C'est d'abord Moïse, avec les cornes lumineuses et une barbe descendant jusqu'à la poitrine, qui

porte de la main gauche les tables de la Loi et tient de la droite un phylactère sur lequel il est écrit : *Immolabit agnum multitudo filiorum Israhel ad vesperam*, Ex. VI, 12. Sa tunique, de couleur rouge et serrée par une ceinture à boucle, est recouverte en partie d'un ample manteau doublé d'azur. L'expression est à la fois simple, grande et sévère ; c'est en même temps le chef d'un peuple aux mœurs primitives et le législateur de la Loi de crainte. Ainsi qu'on l'a déjà fait remarquer, Sluter a mieux rendu que Michel-Ange le caractère vrai du patriarche qui reçut la Loi sur le mont Sinaï.

David porte sur son front la couronne royale et tient de la main droite un rouleau sur lequel il est écrit : *Foderunt manus meas et pedes meos*. Ps. XXI, v. 17 ; de la main gauche il soutient la harpe d'or, en partie recouverte par un repli du manteau d'hermine qui tombe de ses épaules et laisse voir sa tunique bleue étoilée d'or et coupée de longues bandes transversales. Avec sa chevelure crépue et bouclée qui descend en larges anneaux sur les épaules, la tête est d'une remarquable beauté.

Un vieillard de soixante ans à la figure douce et mélancolique, d'une expression tout-à la fois fine et exempte de sécheresse, tel est le type du prophète Jérémie. La tunique est ouverte au haut de la poitrine ; le bras gauche, sur lequel est ramené le pan du manteau, tient un livre ouvert, aux attaches, fermoirs et courroies délicatement exécutés, et dans lequel sont passés les doigts de la main gauche, tandis que la droite tombe un phylactère portant les mots : *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus*, Lament, I, 12.

Zacharie est encore un type de vieillard ; mais l'expression est tout à fois plus naïve et plus rude. Son front courbé sous le poids des ans, ses joues creuses, ses lèvres fines, sa barbe largement étalée sur sa poitrine, son bonnet qui descend jusqu'aux sourcils, en font un personnage plein d'originalité. Il tient de la main droite une écritoire avec l'inscription : *Appenderunt mercedem meam triginta argenteos*, Zach. XI ; 12. Sa tunique rouge est doublée d'hermine.

Isaïe se tourne vers Daniel à qui il montre du doigt les mots écrits sur son phylactère : *Post hebodomades sexaginta duas occidetur Christus*, Is. IX, 26. La tête de Daniel est couverte d'un chaperon bleu ; le manteau d'or est doublé d'azur et richement bordé. C'est un type juif d'un grand caractère, l'œil oblique, le

XIV.

LES PROPHÈTES DU PUITS DE MOISE,

STATUES EXÉCUTÉES PAR NICOLAS SLUTER.

On donne le nom de Puits de Moïse à un piédestal, seul reste aujourd'hui conservé d'une grande croix qui s'élevait au-dessus d'un puits, au milieu du grand cloître de la Chartreuse de Dijon. Parmi les prophètes placés autour de ce piédestal, se trouve Moïse. Ce piédestal a une hauteur de $5^{m}20$; il a été exécuté de 1395 à 1403 environ par le célèbre statuaire flamand Nicolas Sluter; son neveu Nicolas Van der Werve est l'auteur des Anges, et les chapiteaux sont dûs au ciseau de Jean Hust, autre sculpteur flamand.

La partie, qui se voit sur notre planche, représente le prophète Zacharie : son front courbé sous le poids des ans, ses joues creuses, ses lèvres fines, sa barbe largement étalée sur sa poitrine, son bonnet qui descend jusqu'aux sourcils en font un personnage plein d'originalité. Il tient à la main un phylactère. A droite et à gauche, on aperçoit les profils de Jérémie, qui tient un livre, et de Daniel, type juif d'un grand caractère. Au-dessus, des anges qui pleurent, œuvre d'une grande finesse et d'un grand sentiment.

P. 520.

XIV.

LES PROPHÈTES DU PUITS DE MOÏSE.

STATUES EXÉCUTÉES PAR NICOLAS SLUTER.

On donne le nom de Puits de Moïse à un piédestal, seul reste aujourd'hui conservé d'une grande croix qui s'élevait au-dessus d'un puits, au milieu du grand cloître de la Chartreuse de Dijon. Parmi les prophètes placés autour de ce piédestal, se trouve Moïse. Ce piédestal a une hauteur de 5m 20; il a été exécuté de 1395 à 1403 environ par le célèbre statuaire flamand Nicolas Sluter; son neveu Nicolas Van der Werve est l'auteur des Anges, et les chapiteaux sont dûs au ciseau de Jean Hust, autre sculpteur flamand.

La partie, qui se voit sur notre planche, représente le prophète Zacharie : son front courbé sous le poids des ans, ses joues creuses, ses lèvres fines, sa barbe largement étalée sur sa poitrine, son bonnet qui descend jusqu'aux sourcils en font un personnage plein d'originalité. Il tient à la main un phylactère. A droite et à gauche, on aperçoit les profils de Jérémie, qui tient un livre, et de Daniel, type juif d'un grand caractère. Au-dessus, des anges qui pleurent, œuvre d'une grande finesse et d'un grand sentiment.

P. 520.



nez recourbé ; il est puissant d'énergie et comme dévoré par la flamme prophétique. La bouche est entr'ouverte ; il parle.

Ainsi qu'on l'a écrit, Isaïe est aussi beau que n'importe quelle figure de la statuaire grecque. Le front est chauve ; une longue barbe fourchue descend sur la poitrine ; les veines, les rides, tous les détails de l'âge sont exprimés avec un modelé et une souplesse qu'atteindrait difficilement le pinceau. Sous le bras droit est un livre fermé ; le prophète se tourne vers David et semble lui dire les douloureuses paroles tracées sur son phylactère : *Sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet et non aperiet os suum*, I. LIII, v. 7.

Génie dans la conception, puissance et originalité dans les types, naturel et variété dans les attitudes, merveilleuse habileté dans l'exécution, rien ne manque à cet ensemble des six Prophètes. Michel-Ange, qui avait eu la pensée de grouper les Prophètes autour du tombeau de Jules II, n'a pu exécuter que la statue de Moïse ; Nicolas Sluter, qui peut lui être comparé au point de vue du génie et de l'exécution, avait, longtemps auparavant, sculpté ce même groupe ; et son œuvre est encore aujourd'hui conservée, prouvant que l'art flamand du moyen-âge n'est pas inférieur à l'art de la renaissance italienne. Un témoignage d'un de nos plus grands sculpteurs peut nous faire apprécier toute la valeur de Nicolas Sluter. En 1511, Michel Colombe en parlant de l'auteur du Puits de Moïse, lui donnait le nom « de souverain tailleur d'ymages (1). » Le calvaire de la Chartreuse était l'objet non-seulement de l'admiration mais aussi de la dévotion des habitants de la contrée : en 1418, 1432 et 1445, trois légats du Saint-Siège accordèrent des indulgences à ceux qui prieraient devant cette œuvre exécutée avec un art merveilleux (2).

Nous ne ferons que mentionner les culs de lampe aux feuillages admirablement fouillés sur lesquels reposent les Prophètes et les sveltes colonnes à double chapiteau qui les séparent, sans négliger de rappeler qu'ils sont en partie l'œuvre de Pierre Beauneveu, artiste dont le nom se rattache à l'histoire de

(1) Lettre conservée dans les Archives du Nord.

(2) MICHIELS. *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, p. 22.

Valenciennes. Nous ne pouvons nous dispenser de décrire en quelques lignes les six anges sculptés par Nicolas Van de Werve, le neveu de Sluter : les pieds reposant sur les chapiteaux, ces anges portent de leurs ailes éployées la large pierre autrefois surmontée du calvaire ; ils pleurent sur les souffrances du Rédempteur, et il y a, dans l'expression de leur douleur, un sentiment, un naturel, une variété qui frappent les regards les moins expérimentés. De même que les statuettes de la galerie du tombeau de Philippe-le-Hardi, ce sont autant de petits chefs-d'œuvre.

Combien ces sculptures ne devaient-elles pas paraître plus belles encore, lorsque sur la large assise soutenue par les anges, qui représentait une terrasse couverte de rochers, s'élevait une croix de pierre, haute de sept mètres, au pied de laquelle pleuraient la Vierge, la Madeleine et les saintes femmes, exposant le divin crucifié aux regards des Chartreux méditant dans leur cellule ou se promenant en silence dans les galeries du cloître ? Il faudrait l'ensemble du monument, pour bien comprendre l'œuvre de Nicolas Sluter.

La croix a été renversée en 1793, et le Christ a disparu ainsi que les statues des saintes femmes. Mais le piédestal est conservé avec les anges et les Prophètes, à l'endroit où il avait été établi, dans l'ancien préau du cloître devenu aujourd'hui le jardin de l'asile des aliénés de la Côte-d'Or ; on le désigne sous le nom de Puits de Moïse. Dans le musée archéologique de Dijon se voient les bras de la statue de la Madeleine, et la tête et le buste du Christ, fragments retrouvés dans le sol auprès du puits. « La tête du Christ, dit M. Michiels, est de grandeur naturelle ; les traits émaciés, les joues creuses, le nez mince et protubérant ont un caractère d'ascétisme. Deux longues mèches de cheveux tombent sur les épaules, une couronne d'épines, très bien proportionnée, environne le crâne. Les yeux sont clos : la redoutable épreuve est terminée ; le Juste a subi, pour éclairer, pour amender l'espèce humaine, les horreurs de l'agonie. Son visage exprime le repos, mais ce repos qui garde la trace des souffrances dernières (1). » Lorsqu'on a étudié le Puits de Moïse, lorsqu'on

(1) A. Michiels. *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France;* Paris, 1877, p. 21.

s'est rendu compte du génie et du talent qu'il révèle dans son ensemble et dans ses détails, on se demande comment il est possible que ces sculptures ne soient pas rangées, comme le *Pensiero* et le Moïse de Michel-Ange, au nombre des monuments dont la réputation est en quelque sorte classique, dont les auteurs occupent le premier rang dans l'histoire de l'art.

Le défaut de l'œuvre de Nicolas Sluter, c'est d'être à Dijon au lieu de se trouver à Rome ou à Florence. Si elle avait été conservée dans une église ou dans un palais d'Italie, le nom de Nicolas Sluter, aujourd'hui encore presque inconnu, aurait autant de célébrité que celui de Michel-Ange, et les reproductions de ses travaux, dont il n'existe que des ébauches imparfaites dans quelques publications ignorées du public, auraient trouvé place dans les recueils feuilletés par tous les artistes et tous les amateurs, Les historiens et les biographes auraient, depuis des siècles, recueilli tous les faits relatifs à son origine et à sa vie; et c'est à peine si en compulsant, en fouillant avec un soin minutieux les documents et les comptes, nous avons pu retrouver quelques particularités de son existence, quelques traits de son caractère d'artiste, *disjecti membra poetæ*.

NICOLAS SLUTER est originaire des Pays-Bas. Les Archives départementales de la Côte-d'Or possèdent un cartulaire de Saint-Étienne de Dijon, d'une écriture du XVII[e] siècle, dans lequel est transcrite une pièce du 6 avril 1404 où on lit: « *Claux Sluter, de Orlandes*, ouvrier d'imaiges. » Les deux liquides *l* et *r* permutant très facilement entr'elles dans la prononciation, on peut supposer que le scribe bourguignon aura mis *Orlandes* pour Hollande, indiquant ainsi que Sluter était originaire, soit de la Hollande même, soit d'une autre contrée des Pays-Bas; le nom de son neveu Nicolas Van de Werve pourrait porter à croire qu'ils sont de la province où se trouvent les villes de Werve et de Werven, province qui a pu être désignée sous le nom générique de Hollande. Son prénom *Claes* ou *Claus* est en flamand le diminutif de Nicolas; son nom de famille a été écrit par les receveurs des ducs de Bourgogne, de huit manières différentes Celestre, Celoistre, Celeutre, Celustre, Seluter, Slustre, Slutre, Sluter; l'orthographe vraie est Sluter.

Nous en trouvons une preuve irrécusable dans une quittance donnée par l'artiste lui-même en date du 26 décembre 1392 et conservée aux Archives de la Côte-d'Or; le sceau présente un écu en pointe, dont le champ offre une clef ouvragée avec deux oiseaux fantastiques pour supports et au-dessus les mots *Claus Sluter*; la clef est une armoirie parlante, le mot *Sluter* signifiant *clef* en flamand.

Ainsi que nons avons déjà eu l'occasion de le dire, le nom de Sluter apparaît pour la première fois dans les comptes du duc de Bourgogne en 1385; cet artiste travaille sous la direction de Jean de Marville, au prix de 2 francs par semaine, salaire des sculpteurs habiles dans leur art, depuis le 1 mars de cette année jusqu'au 23 juillet 1389. A cette dernière date, le duc, par lettres datées de Melun, le nomme son sculpteur officiel et son valet de chambre, en remplacement de feu Jean de Marville, aux mêmes gages que ce dernier, c'est-à-dire à 8 gros deux tiers d'un franc par jour pour lui, un valet ouvrier et un autre valet avec un cheval; l'artiste réside alors dans un hôtel ou atelier, attenant à la Chambre des Comptes, où se font les travaux que lui commande le duc. Il est chargé d'achever le tombeau de Philippe-le-Hardi, de sculpter les groupes du portail et le calvaire du grand cloître; il exécute plusieurs autres travaux, parmi lesquels nous pouvons citer un Saint-Georges pour l'église des Chartreux, quelques statues pour la chapelle des Anges et pour la chapelle de Gui de la Trémouille en la même église, et d'autres statues pour le château de Germolles. Le duc témoigna à diverses reprises qu'il le tenait en grande estime : en février 1391, il lui fit don d'une somme de vingt francs pour ses agréables services, et le 14 novembre 1399, de soixante écus à l'occasion du calvaire du grand cloître. Cette dernière lettre de donation nous apprend aussi qu'à la fête de Pâques 1399, Nicolas Sluter avait fait « une griefve et perilleuse maladie, » ce qui lui avait occasionné beaucoup de dépenses « en physicien et apothicaires. » En 1403, il reçoit un nouveau don de 100 écus. En 1404, après avoir travaillé durant dix-neuf ans aux grandes œuvres que nous avons décrites, il renonce aux titres de sculpteur et de valet de chambre du duc qui sont donnés à son neveu, le sculpteur Nicolas Van de Werve, et il se retire, non comme on l'a écrit jusqu'ici au couvent des Chartreux, mais au monastère de Saint-Étienne de Dijon. En date du 6 avril 1404, l'abbé de Saint-

Étienne déclare qu'en retour des bons services que Nicolas Sluter a jadis rendus à son monastère et du don d'une somme de quarante francs d'or, il jouira du droit d'occuper, sa vie durant, une chambre près du réfectoire avec le cellier qui est au-dessus, en ayant sa part dans les nourritures, le vin et les pitances accordés aux religieux, avec faculté d'entrer et sortir à volonté et « de aler mengier » à Dijon, et avec participation aux messes, prières et oraisons qui se diront dans le monastère. Celui qui avait consacré son talent à des monuments funéraires et à la décoration des lieux saints, voulait achever ses jours dans la paix du cloître et en quelque sorte au pied de l'autel, sainte pensée qui couronne dignement la vie d'un grand artiste chrétien.

CHAPITRE XXIII.

CARACTÈRES & DÉVELOPPEMENTS DE L'ART DANS LA FLANDRE, L'ARTOIS & LE HAINAUT, DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

Caractères et développements de la sculpture et de l'orfèvrerie. — La mosaïque et les carreaux peints. — Les vitraux. — La tapisserie de haute lice. — La miniature. — La peinture ; ses caractères et ses développements, surtout au XIVe siècle. — Emploi de la peinture pour décorer les édifices et les objets de luxe ou de toilette. — Tableaux. — Procédés usités par les artistes. — Emploi de la peinture à l'huile dès la fin du XIIIe siècle et au XIVe.

DANS les églises, les collégiales, les abbayes et les grandes cités de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, dans les hôtels et les châteaux des comtes et des seigneurs de ces provinces, dans les demeures des bourgeois et les chapelles des confréries, un grand nombre d'artistes, après les croisades et surtout au quatorzième siècle, ont exécuté des travaux d'une importance plus ou moins considérable, dont plusieurs étaient de véritables œuvres d'art. Voilà ce que nous avons établi, à l'aide de documents, dans les chapitres qui précèdent.

Il reste à déterminer quels furent les caractères de ces travaux, quels

développements ils ont imprimés à l'École flamande primitive et quelles ont été les influences subies et exercées par cette École. Ce sera la synthèse après l'analyse ; ce sera, après l'exposé des faits, la conclusion.

Vers la fin du onzième siècle, s'était produit, comme nous l'avons dit plus haut, un art nouveau, ignorant des formes, des proportions et des procédés, mais offrant une sorte d'originalité et cherchant à exprimer le sentiment, à s'inspirer de ce qui l'entourait, à imiter la nature. Dès le douzième siècle, à la suite des croisades et du développement de la richesse, cet art se dépouille peu à peu de sa rudesse ; il se modifie en même temps que les édifices pour lesquels on l'utilise, et à mesure que le style roman et plus tard le style ogival gagnent en beauté et en hardiesse, la sculpture, la peinture, l'orfévrerie, la sigillographie et les autres arts se transforment aussi, arrivent insensiblement à un caractère remarquable d'élévation, et plus tard, au quatorzième siècle, se rapprochent du vrai et de l'imitation de la nature, en perdant toutefois au point de vue de la noblesse et aussi au point de vue du sentiment chrétien. Sans devenir laïque comme l'ont écrit certains historiens, tout en servant principalement l'ornementation des églises, des abbayes et des couvents que les chanoines comme le clergé des paroisses, les anciens ordres religieux comme les nouveaux (1) faisaient élever et décorer avec une grande somptuosité, l'art de la fin du quatorzième siècle ne fut plus empreint du caractère profondément pieux de l'âge précédent.

(1) Le savant historien de l'art, M. A. Wauters, dit dans le Mémoire sur les *Commencements de l'ancienne école flamande de peinture,* inséré au tome 52[e] du Bulletin de l'Académie royale de Belgique (année 1883, p. 341) : « L'apparition des corps de métiers sur la scène politique contribua à activer l'effacement des artistes travaillant à l'ombre des cathédrales ou dans les cloîtres. L'ordre de saint Benoit tomba dans la langueur et s'éclipsa devant des ordres nouveaux et plus actifs. Ceux-ci, et dans ce nombre il faut placer tous les ordres mendiants, qui acquirent une si grande influence au XIII[e] siècle, affectèrent une vie simple et austère...... Les belles miniatures, les peintures murales, les tableaux s'exécutèrent surtout pour les riches vivant dans le monde..... L'art laïque, l'art des palais et des hôtels-de-ville allait effacer l'art religieux ou monastique. » Il y a là, ce nous semble, une erreur : d'importants travaux d'art ont été exécutés au quinzième, au seizième et même au dix-septième et au dix-huitième siècle, dans les abbayes bénédictines d'Anchin, de Marchiennes, de Saint-Amand, de Saint-Bertin, de Saint-Vaast et de Saint-Winoc, dans les abbayes cisterciennes de Vaucelles, de Loos et de Flines, dans les couvents franciscains et dominicains de Valenciennes, de Douai et d'Arras, dans les collégiales et les églises de Tournai, de Lille, de Cambrai, d'Arras et de l'ensemble des autres villes, plus souvent encore que dans les palais, les châteaux et les hôtels-de-ville des princes, des seigneurs et des bourgeois. L'art était parfois laïque ; mais il était bien plus souvent religieux, et par ceux qui l'inspiraient et par les sujets qu'il traitait et par les édifices où il s'exerçait.

Les différentes phases de ce mouvement se remarquent dans les diverses branches de l'art, comme nous allons le prouver en jetant sur chacune un rapide coup d'œil.

La sculpture, dont nous parlerons d'abord, présente encore, au douzième siècle, un caractère de rudesse. Les personnages sont raides, mais avec moins de disproportion dans les membres qu'au siècle précédent; on trouve une tendance à imiter la nature et la recherche d'une riche ornementation, surtout à l'époque de transition entre le style roman et le style ogival. Ces caractères sont visibles dans les sculptures de la porte Mantile de la cathédrale de Tournai, dans celles de la crypte et de la chapelle Saint-Machaire à Saint-Bavon de Gand, et tout particulièrement, pour la fin du douzième siècle, dans les débris de la cathédrale de Cambrai et les curieuses statues de la tour de l'église d'Honnecourt (1). Les scènes sont composées avec une simplicité naïve, qui ne manque point de charme; défectueuses au point de vue de l'anatomie, les statues se font remarquer par l'expression des figures et par une disposition des draperies qui est heureuse, quoique trop symétrique. Il suffit de les comparer à ce qui est resté des artistes byzantins de la même date, pour se convaincre que l'art du nord de la France n'a rien emprunté au genre de l'Orient et qu'il est complètement original.

Au treizième siècle, quand les cathédrales gothiques se décorent de nombreuses statues et d'importants bas-reliefs, une vive impulsion est donnée à la sculpture. Abandonnant le style encore rude et parfois barbare de l'âge précédent, les maîtres de cette époque, grâce à l'élévation de leurs sentiments de foi et jusqu'à un certain point à l'étude la nature, arrivent à produire des œuvres dans lesquelles on remarque, ainsi que le dit M. Labarte, en parlant de la sculpture française, « la pureté des traits, la vérité des formes, l'expression du visage, la justesse des inflexions du corps, la noblesse des poses et un sentiment profond qui règne dans l'ensemble de la composition. « Dès le milieu du treizième siècle, ajoute le même auteur, la France (et nous pouvons en

(1) Voy. plus haut, p. 103, 137, 281, 303

dire autant de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, provinces presque complètement françaises), était en possession d'un art original, qui ne devait rien à l'antiquité ni à l'art byzantin (1). » Pour reconnaître qu'il en était bien de même dans la contrée dont nous écrivons l'histoire artistique, il suffit d'avoir étudié les statues des Prophètes qui se trouvent à l'entrée de la cathédrale de Tournai et le tympan de la porte de l'hôpital Saint-Jean de Bruges (2) ; l'art s'y montre noble, grand, expressif, profondément chrétien, mais non sans quelque raideur, sans une certaine recherche de la symétrie.

Au quatorzième siècle, lorsque l'architecture commence à perdre le sentiment des justes proportions et de l'harmonie, et que le désir d'innover a fait abandonner les effets produits par l'ensemble et rechercher la profusion des ornements, la sculpture se ressent de ces tendances, sans toutefois perdre autant que l'architecture. Les statues ont moins d'élévation et de noblesse; elles ne produisent plus le même effet décoratif; mais elles gagnent en vérité et en souplesse. On recherche, avec la reproduction de la nature, l'élégance et la variété; parfois même on arrive à des attitudes tourmentées, où commence à se montrer l'affêterie. Nos lecteurs pourront se convaincre de la justesse de ces appréciations, en étudiant les petits bas-reliefs et les pierres commémoratives qui sont conservés dans le musée d'Arras, la cathédrale de Tournai et plusieurs autres églises du nord de la France. Les sépultures monumentales le démontrent mieux encore: la statue de Robert d'Artois, sculptée en 1320, par Jean Pépin, de Huy, révèle, outre le large caractère du treizième siècle, une tendance accentuée vers le vrai et un ciseau d'une finesse remarquable. Dans le dessin du tombeau de Mahaut d'Artois exécuté en 1323, probablement par Jean Aloul, de Tournai, on trouve, en même temps que beaucoup d'ampleur et d'habileté, la recherche de la magnificence et de l'effet; ce ne sont plus les grandes lignes sculpturales et la simplicité du siècle précédent. Nous ferons des observations analogues, au sujet des statues de Charles V et de sa femme, dues a André Beauneveu, et au sujet de la sainte Catherine de Courtrai, peut-être sculptée par le même maître, qui

(1) LABARTE. *Les Arts industriels au moyen-âge*, t. I, p. 174.

(2) Voy. plus haut p. 104 et 144.

sont de la seconde moitié du quatorzième siècle; leur caractère principal, c'est la recherche d'un mouvement élégant et gracieux. A la fin de ce siècle, le tombeau de Philippe-le-Hardi et le Puits de Moïse, œuvres de Jean de Marville, de Nicolas Sluter, de Pierre Beauneveu et de plusieurs autres sculpteurs des Pays-Bas, présentent, avec des tendances toujours de plus en plus marquées vers la reproduction de la nature, une puissance de génie, une science du groupement, une largeur d'exécution et une habileté de main, que la sculpture ne devait guère dépasser, tout en laissant à désirer au point de vue de la perfection anatomique des formes. Ces chefs-d'œuvre, qui peuvent être mis en parallèle avec les plus belles productions de Michel Colombe et de Michel-Ange, prouvent qu'une puissante école de sculpture existait avant le quinzième siècle. C'est le grand art. M. Michiels a pu dire sans exagération en appréciant les sculptures de Dijon : « Non-seulement aucun artiste de la Renaissance n'a mieux fait, mais n'a fait autrement (1). »

Tout ce que nous venons de dire peut s'appliquer à la sculpture en bois, dont nous avons cité quelques spécimens curieux qui existent encore aujourd'hui, la statue de Notre-Dame des Miracles à Saint-Omer, les trois têtes, provenant de la salle échevinale d'Ypres, conservées dans le musée de cette ville, les délicats travaux décoratifs exécutés pour le duc de Bourgogne par l'habile maître Jean de Liège, et surtout les deux retables que le même duc avait commandés à Jacques de Baers, de Tenremonde, pour la Chartreuse de Dijon. Nous avons décrit plus haut ces œuvres curieuses, dans lesquelles on trouve sans doute une naïveté trop primitive, mais aussi de l'originalité et un talent incontestable.

Les sculpteurs sur ivoire ne restèrent pas en arrière de ceux qui travaillaient le bois, la pierre ou le marbre : une étude attentive des diptyques et autres objets du treizième et du quatorzième siècle, échappés à la destruction, permet même d'affirmer qu'ils étaient arrivés à une perfection plus grande encore, et surtout à une finesse admirable, tout en se laissant aller à une

(1) Michiels. *Histoire de la peinture flamande*; édit. 1866, t. II, p. 19.

disposition plus marquée vers la richesse et l'afféterie. Nous signalerons, à ce point de vue, les ivoires de la collection de M. Ozenfant et de M. Planquart, de Lille, et le polyptyque de l'Hôpital Saint-Jean de Bruges, que nous avons décrits dans les chapitres qui précèdent.

L'ART de l'orfévrerie produisit, à la même époque, un grand nombre de statuettes et de tableaux ou bas-reliefs en or et en argent, par lesquels il se rattache à la sculpture. Les statues en or, en argent ou en cuivre doré, exécutées au repoussé, étaient très nombreuses; nous en avons trouvé beaucoup dans les inventaires de plusieurs comtes de Flandre, de Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne, de Jeanne de Bretagne et d'Yolande de Bar. On peut se faire une idée de leur valeur artistique, en étudiant le saint Nicolas du reliquaire de Sainghin-en-Mélantois et plusieurs objets du musée de Cluny. « Ces sculptures, ainsi que le dit M. Labarte, se faisaient remarquer par la sévérité de style, la correction du modelé, le bon agencement des draperies et la finesse de l'exécution... Il y avait alors, ajoute le même auteur, un grand nombre de trés bons sculpteurs, et les plus habiles de ces artistes s'étaient faits orfèvres (1). »

Les tableaux portatifs en or et en argent, parfois peints ou émaillés, que nous avons eu souvent l'occasion d'énumérer dans les mentions d'inventaires des comtes et des grands seigneurs, exigeaient aussi une grande habileté dans l'art de la sculpture. Ils étaient formés de plusieurs pièces, repliées l'une sur l'autre, qu'on emportait en voyage, à la guerre, et offraient des statuettes ou des bas-reliefs ciselés. C'est surtout dans les objets servant au culte, vases sacrés, croix, reliquaires et châsses, que les orfèvres déployèrent leur habileté. Nous avons décrit un grand nombre de ces curieux joyaux, en parlant de l'art dans les villes et les abbayes: nous nous contenterons de rappeler qu'au treizième et au quatorzième siècle, l'orfévrerie s'écarta peu, pour l'ensemble des lignes, du style sévère, qui était son caractère dans les siècles précédents, mais que son système d'ornementation

(1) LABARTE. *Histoire des Arts industriels ;* t. II, p. 349.

fut insensiblement transformé : les objets en or et en argent furent moins chargés de pierreries et les émaux cloisonnés commencèrent à être abandonnés ; on préféra les ornements rendus par la ciselure et le repoussé, par les nielles et les fines gravures au burin, par l'émail coloré. La croix de Wasnes-au-Bac, dont nous avons parlé en détail, offre des nielles de la plus grande beauté.

Quant aux châsses, leur forme tendit à se modifier : au lieu de figurer un sarcophage, elles affectèrent l'aspect de cathédrales et devinrent de petites églises d'or et d'argent. « L'orfèvre, dit encore M. Labarte, se fit l'émule de » l'architecte ; il s'empara des formes élégantes et des plus gracieux ornements » de l'architecture ogivale ; sous sa main, la ciselure, le moulage et le » repoussé rivalisèrent avec la grande sculpture ; les peintures en émail » sculpté remplacèrent la peinture murale et les vitraux ; les filigranes rendirent » avec soin toute la délicatesse des enroulements, des entrelacs, des festons, » des crochets et des crêtes de pierre des églises. Les bas-reliefs et les statuettes » d'or et d'argent se multiplièrent à l'infini, à l'imitation des splendides » productions de la statuaire dont se couvraient les portails de nos grandes » cathédrales (1). » Ces lignes s'appliquent parfaitement à un certain nombre des châsses dont nous avons parlé précédemment, et en particulier à celles de saint Éleuthère de Tournai et de sainte Gertrude de Nivelles, qui joignent, toutes deux, au mérite de ces innombrables ciselures si bien décrites par M. Labarte, celui d'offrir de grandes statuettes, ne le cédant en rien, comme œuvres d'orfèvrerie, aux grandes statues de pierre des portails des cathédrales de Paris et d'Amiens. M. Labarte prouve que des modifications analogues se font remarquer dans les émaux cloisonnés, les émaux champlevés et les nielles, ornements dont nous avons constaté l'existence dans les abbayes et les églises du nord de la France, ainsi que dans l'émaillerie, art dont l'origine présente des questions sur lesquelles les hommes spéciaux ne sont point d'accord. Nous avons, plus haut, parlé longuement de la gravure des sceaux et apprécié le talent des maîtres qui cultivaient cet art, dans lequel la Flandre, ainsi que le dit M. de Laborde,

(1) Labarte. Ouvrage cité ; t. II, p. 314.

« était arrivée à être supérieure à toutes les nations par l'élégance et le sentiment artiste (1). »

A LA peinture, dont il nous reste à traiter, se rattachent divers arts spéciaux auxquels nous devons consacrer quelques pages, la mosaïque, les carrelages, les verrières, les tapisseries et la miniature.

D'après les histoires de l'art, la mosaïque serait un genre d'ornementation longtemps spécial à l'Orient et à l'Italie. « Il ne paraît pas, dit M. Labarte, que la mosaïque ait été cultivée en France au onzième siècle, mais quelques artistes grecs ont pu venir y exercer leur art. » Et, à la suite de cette observation, le même auteur ajoute qu'il reconnaît le système des pavés byzantins dans le pavé de l'église Saint-Remi de Reims, « le seul exemple de mosaïque qu'on puisse citer en France. » Nous avons décrit en parlant de Saint-Omer et d'Arras deux mosaïques, l'une de 1109 et l'autre de 1183 dont il reste encore aujourd'hui des fragments considérables, et nous avons montré qu'il existe, entre ces travaux en pierre et les miniatures du nord de la France de la même époque, des rapports marqués. Il est donc établi, contrairement à ce qu'on a dit jusqu'ici, que l'art de la mosaïque, introduit par les Romains dans la Grande-Belgique et cultivé encore en cette contrée au septième siècle, ainsi que nous l'avons vu en parlant de l'abbaye de Saint-Bertin, a persévéré à travers les âges et a produit au douzième siècle les deux curieux travaux que nous venons de mentionner.

Les carrelages doivent aussi appeler notre attention. Nous avons parlé plus haut de ceux qui ont été retrouvés à Gand et dans la cathédrale de Saint-Omer. Ils sont formés de carreaux dont la terre brute était recouverte d'une terre plus fine formant une engobe très mince, sur laquelle, à l'aide d'une estampille, se produisait un dessin en creux, qui était rempli d'une autre terre de couleur claire, avec un vernis coloré sur l'ensemble. L'usage de ces carreaux fut fréquent au treizième et au quatorzième siècle. Un peu avant 1400, commence dans la Flandre et l'Artois, l'art des carreaux émaillés et non

(1) *Inventaire des Sceaux*, par Douët d'Arcq ; Paris, 1863. Préface de M. de Laborde, p. 4.

vernissés, pouvant se prêter à la peinture. Le plus ancien document où il est question de cet art est un mandement de Philippe, duc de Bourgogne, en date du 12 mars 1387, qui ordonne de faire délivrer des carreaux qu'il a marchandés, en présence du peintre Melchior Broederlam, « a messire Pierre Cazier, prestre, lequel nous (le duc) avons retenu pour faire et ouvrer de paintures sur pavemens, tant pour et en nostre chastel de Hesdin comme ailleurs ou il nous plairoit. » Les autres documents concernant cette industrie artistique et Jean Le Voleur, qui semble avoir remplacé le prêtre Pierre Cazier, ont été publiés en partie dans l'*Histoire de la Céramique Lilloise*, où M. Houdoy a établi que, par les mots *carreaux pains et jolis, carreaux de painture, carreaux a ymaiges, carreaux a devises et a plaine couleur*, il faut entendre des carreaux, dont le fond blanc émaillé était formé à l'aide d'oxyde d'étain (1). Les carreaux faits pour le somptueux château d'Hesdin étaient décorés de peintures offrant un caractère artistique : les uns étaient à pleine couleur, les autres à devises, d'autres à images, le tout d'après les modèles fournis par Melchior Broederlam, le peintre en titre du duc. Si les carreaux « plombés, » dont il est question dans les travaux exécutés au château de Conflans en 1320, pour la comtesse d'Artois, étaient aussi des carreaux émaillés, il faudrait faire remonter bien plus haut encore le secret de la confection de l'émail stannifère, que l'on prétendait avoir été trouvé par Luca della Robbia en Italie, d'où Jérôme della Robbia l'aurait rapporté en France pour le carrelage du château de Madrid, au Bois de Boulogne, durant la première moitié du seizième siècle. C'est donc au plus tard dès 1387, que l'on voit naître cet art industriel Dans le chapitre consacré à la ville de Saint-Omer, nous avons parlé de la beauté des carrelages des églises des Pays-Bas.

Il n'est guère possible d'apprécier l'art de la peinture sur verre dans le nord de la France avant le quinzième siècle. Nous avons mentionné les noms d'un nombre considérable de verriers qui ont orné de vitraux peints et historiés les cathédrales, les collégiales et les châteaux de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut ; ce sont des matériaux pour l'histoire. Mais

(1) Houdoy. *Histoire de la Céramique Lilloise*. Paris, Aubry, 1870, p. 3 à 17.

comme aucune de leurs œuvres, comme aucun vitrail antérieur au quinzième siècle n'est resté dans les monuments, les musées ou les collections privées, les éléments font défaut pour apprécier les caractères que l'art de la peinture sur verre a présentés dans la contrée dont nous nous occupons.

La rareté des spécimens conservés jusqu'aujourd'hui rend aussi très difficile l'appréciation, au point de vue de l'art, de la peinture sur matière textile. Il n'existe aucune tapisserie importante du treizième siècle, ni même de la première moitié du quatorzième. Nous avons parlé plus haut des tapissereries de haute lice qui sont postérieures à la mention de 1367 concernant une œuvre commandée par les échevins de Lille à un hauteliceur d'Arras; nous avons dit que l'étendue de leurs dimensions, la diversité des sujets qu'on y traitait, la multiplicité des scènes représentées sur une seule toile, la riche coloration des fils de laine et de soie, d'or et d'argent qu'on employait, et la destination donnée aux tapisseries, devaient nécessairement amener le peintre, qui dessinait et coloriait les cartons, à faire de ces produits de l'industrie de véritables œuvres d'art. Nous en trouvons des preuves évidentes dans deux tapisseries de haute lice de la fin du quatorzième siècle, qui existent encore aujourd'hui, les tapisseries de l'Apocalypse conservées dans l'église Saint-Maurice d'Angers et celles de saint Piat et de saint Éleuthère tendues dans la sacristie de la cathédrale de Tournai.

La tapisserie de l'Apocalypse, dit M. Guiffrey, à qui nous empruntons en grande partie ce que nous disons à ce sujet (1), ne mesurait pas moins, après son achèvement, de cent quarante à cent cinquante mètres de long sur cinq de hauteur; elle présentait quatre-vingt-dix tableaux. Il en subsiste aujourd'hui soixante-neuf entiers et neuf fragments. Cette immense suite commencée dès 1376 ne fut achevée qu'en 1490; mais on peut déterminer, par les chiffres ou les armoiries des ducs d'Anjou qui se trouvent sur chacun des tableaux, la date approximative de leur confection; d'un autre côté il semble

(1) J. Guiffrey. *Histoire génerale de la Tapisserie de haute lice. Tapisseries françaises;* Paris, 1878 p. 12 et suiv.

probable, d'après l'unité qui règne dans la manière dont sont traités les sujets, que les modèles peints en 1378 ont servi même pour les travaux exécutés en 1490

Louis, duc d'Anjou, au moment de faire commencer par Nicolas Bataille, l'un des plus habiles fabricants de Paris, une œuvre de tapisserie dont l'exécution totale dut exiger, si l'on s'en rapporte aux calculs qu'a faits M. Guiffrey, mais dont il ne donne le résultat qu'avec doute et réserve, une dépense s'élevant en monnaie d'aujourd'hui à plus de six millions, s'adressa, pour avoir des modèles et des patrons, à l'un des meilleurs artistes de l'époque, à Hennequin ou Jean de Bruges, le peintre de son frère le roi Charles V. Le Roi possédant dans sa riche bibliothèque un manuscrit de l'Apocalypse « toute figurée et ystoriée, » qui offrait beaucoup de miniatures, le duc d'Anjou l'obtint en prêt « pour faire son beau tappis. » Le peintre Jean de Bruges se mit à l'œuvre, d'après ce manuscrit, et il avait fait une partie des cartons le 31 janvier 1378, puisqu'à cette date il donna quittance d'une somme de 50 francs pour ce qu'on pouvait lui devoir « a cause des pourtraitures et patrons par lui faiz pour lesdiz tappis a l'istoire de l'Appocalice. » Le duc lui fit en outre don d'une somme de cent vingt livres, en récompense « de ses portraictures, » mots par lesquels il faut probablement entendre les patrons des personnages de la même tapisserie. D'autres sommes lui furent sans doute allouées; mais il n'en est pas resté trace. M. Arthur Giry a fait, avec la compétence qui le distingue pour toutes les questions d'art au moyen-âge, une étude comparative entre le manuscrit prêté au duc d'Anjou, qui se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris, et les tapisseries d'Angers (1). Après avoir constaté que les miniatures du manuscrit sont d'environ 1200 et que les rapports entre ces miniatures et les sujets des tapisseries sont nombreux et incontestables, M. Giry fait remarquer que le peintre s'est inspiré de l'enlumineur sans le copier servilement, et il donne à ce sujet des appréciations qui rentrent dans le sujet dont nous nous occupons. « Parmi les principaux changements, dit-il, qu'ont faits les tapissiers (ou plutôt Jean de Bruges, l'auteur des patrons,) aux compositions du XIII[e] siècle, il faut noter

(1) A. Giry. *Les Tapisseries de l'Apocalypse*, article publié dans l'*Art;* t. IV, année 1876, p. 300.

d'abord les fonds de couleur unis, alternativement rouges et bleus, qui ont remplacé les fonds blancs. Ce changement était commandé par les conditions d'exécution, et on obtenait ainsi un plus grand effet décoratif. La plupart des compositions ont été simplifiées..... Parmi les autres changements importants, il faut noter ceux qui ont eu pour but de fuir le laid et de revenir à la nature. Si les principales bêtes hybrides ont gardé leurs formes traditionnelles, cependant l'agneau n'a plus sept cornes et sept yeux, et nombre d'anges du mal reprennent forme humaine. Il est à peine besoin de dire que les costumes sont devenus ceux de la fin du quatorzième siècle. Enfin, l'on a ajouté, à la composition, une terre, des arbres, des fleurettes, des pampres, des feuillages assez près de la nature et d'un excellent effet. C'est grâce à cela que l'on a fait du cantique de l'agneau une composition pleine de grâce, où l'on sent poindre le sentiment qui donnera naissance au chef-d'œuvre de Van Eyck. » De cette appréciation de M. Giry, il résulte que, dans les modèles peints par Jean de Bruges, on voit commencer une École flamande cherchant le vrai et reproduisant la nature, qui préparait celle des Van Eyck.

Les mêmes remarques sont applicables aux tapisseries de la cathédrale de Tournai, qui, ayant été achevées à Arras en 1402, peuvent être considérées comme des spécimens de l'art de la fin du quatorzième siècie dans le nord de la France. Ces tapisseries, disposées autrefois en dix-sept tableaux, dont treize seulement existent encore aujourd'hui, présentent l'ensemble de la vie de saint Piat et de saint Éleuthère, apôtres de Tournai, en un grand nombre de scènes et d'épisodes, d'une composition tout ensemble naïve et savante. Les fonds sont formés parfois d'un paysage, parfois d'une ville, parfois d'un intérieur d'église ou de maison; les personnages sont disposés avec un art, qui ne se ressent presque plus du groupement symétrique des âges precédents, et de manière à produire des contrastes ou du moins des effets; il en est de même des tons qui offrent des dégradations marquées et sont mis habilement en opposition; certaines figures de saints présentent cette suave beauté qu'inspirait l'art chrétien, et les autres sont rendues avec une remarquable expression de vérité et même avec un réalisme tout flamand; il est tel pauvre, avec ses béquilles, ses vêtements en lambeaux, son bonnet retombant sur le front, sa barbe inculte, son type vulgaire et ses traits rechignés, qui aurait pu figurer

dans la galerie de la *Cour des miracles ;* la vérité et le pittoresque des costumes et des édifices, qui sont tous empruntés à l'époque où vivait l'auteur, donnent un charme tout particulier à l'ensemble de l'œuvre. Nous ne connaissons pas le nom de l'artiste qui a dessiné les cartons de cette tapisserie ; à l'exception de Jean Chaffot qui a fait des modèles pour un tapissier d'Arras, nous n'avons trouvé aucun peintre de patrons de tapisseries en cette ville : l'auteur inconnu de ce remarquable travail peut, avec Jean de Bruges, être rangé au nombre des prédécesseurs des Van Eyck. Les tapisseries de Tournai démontrent, non moins que les tapisseries d'Angers, non moins que le célèbre retable de Melchior Broederlam, l'existence, dès la fin du quatorzième et les premières années du quinzième siècle, d'une École ayant ses tendances particulières et produisant des œuvres qui ont pu former l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau*.

Nous arriverons à la même conclusion en étudiant les travaux des miniaturistes. On trouve, dans les bibliothèques du nord de la France, beaucoup de manuscrits qui permettent de déterminer les caractères de cet art. Le mouvement intellectuel, qui se produisit à la suite des croisades, exerça tout spécialement son influence sur la miniature. A partir du douzième siècle, elle se dépouille peu à peu de la naïveté et de la rudesse dont elle était empreinte auparavant. La composition prend généralement un caractère plus original et un mouvement qui se traduit plus tard par des poses tourmentées, quoique certains types principaux, le Père Éternel, le Christ et la Vierge conservent l'attitude noble et trop raide, que lui avaient donnée les anciens miniaturistes. Les sujets sont variés, parfois grands, parfois bizarres, souvent poétiques. Les formes des personnages sont sveltes ; les figures présentent un ovale plein, des yeux largement ouverts, des sourcils arqués, un nez droit, une bouche légèrement déprimée aux coins, de l'énergie plutôt que de la douceur ; les pieds, les bras et surtout les doigts sont démesurément longs. Le dessin est faible ; mais il y a, dans l'ensemble des personnages, une expression qui plaît aux regards. Les encadrements sont formés de lignes d'or ou d'argent, de bordures losangées, quadrillées ou diversement entrelacées, avec des médaillons repré-

sentant des saints aux quatre coins et parfois au milieu. Les grandes initiales deviennent de véritables miniatures : elles offrent matière à la verve intarissable des artistes, qui a rempli certains feuillets d'enroulements capricieux, d'animaux fantastiques et d'êtres bizarres. Le champ des peintures, qui d'abord était très clair et présentait souvent un vert léger, se charge plus tard d'un rouge foncé ou d'un bleu lourd, relevé parfois d'étoiles ou de dessins quadrillés en or, et se couvre, vers la fin du siècle, de la plaque d'or bruni. Presque toujours le dessin est tracé à la plume, sans que l'image laisse apercevoir les traits de ce dessin; elle est enluminée au moyen de tons locaux dont les détails sont formés par des rehauts; plus tard, à la fin du siècle, recommence la peinture à la gouache.

Au treizième siècle, les idées qu'exprime l'enlumineur empruntent aux sentiments religieux plus d'élévation et de poésie que dans les périodes précédentes, et, en même temps plus audacieuse, la miniature ne se contente plus de sujets fournis exclusivement par la Bible ou les Saints-Pères : tantôt, les légendes et les évangiles apocryphes ouvrent une carrière plus vaste à l'imagination de l'artiste, qui mêle les scènes naïves des conteurs de l'Orient aux terribles visions de l'Apocalypse (1); tantôt, en transcrivant les énormes in-folios des décrétales et les traités de philosophie d'Aristote et de Boëce, le rubriciste rappelle, par des scènes animées et des allégories frappantes, les débats qui se décident devant les juges et les luttes intérieures de l'âme (2); parfois les épopées dans lesquelles on chantait les exploits des paladins étaient ornées de miniatures, comme les missels et les autres livres servant au chœur et à l'autel ; et l'on s'attachait à reproduire la nature, avec plus ou moins d'exactitude, dans les bestiaires et les livres sur les oiseaux (3). Le domaine de la miniature fut donc considérablement agrandi, par le mouvement que l'esprit de foi, l'étude de la philosophie et les idées de civilisation imprimèrent au treizième siècle. Avec ces changements dans les idées des modifications importantes s'opérèrent aussi dans l'exécution. Dès le treizième siècle, l'enlu-

(1) Bibliothèque publique de Douai ; manuscrits n[os] 798, 799, 803, 804, etc.

(2) Bibliothèque de Douai ; manuscrits n[os] 528, 529, 539, 725.

(3) Bibliothèque de Douai; manuscrits n[os] 835, 673. — Bibliothèque royale de Bruxelles; n[os] 9249, 9231.

mineur a presque définitivement quitté la plume pour le pinceau ; ses œuvres sont de véritables gouaches, pour lesquelles, au lieu de teintes lavées, il emploie les rehauts et les empâtements. Délayées à l'aide de gomme, les couleurs offrent un éclat, une fraîcheur et une solidité qu'on ne leur connaissait pas encore. Si le vert, le bleu et le rouge se rencontrent encore parfois comme fond, bientôt prédomine la plaque d'or massif que nous avons déjà vu apparaître à la fin du douzième siècle. Les initiales et les encadrements présentent des animaux fantastiques, comme dans l'âge précédent ; mais vers la fin du treizième siècle, on y voit des fleurs, des plantes et des oiseaux du pays, et ainsi, même dans les dessins les plus capricieux, les artistes commencent à s'occuper de l'imitation de la nature, ce qui est l'un des caractères de l'art flamand. Quant aux constructions architecturales représentées sur les miniatures, le style roman et le style ogival y déploient tous leurs caprices. Les personnages perdent déjà en partie les yeux trop largement ouverts, la raideur des lignes et la disproportion des membres, que nous avons signalés plus haut, tout en conservant des formes longues et sveltes. Si le Père Éternel, le Christ et quelques saints offrent toujours le type hiératique qui peut provenir en partie de l'influence byzantine, les têtes des autres personnages changent complètement; elles présentent le caractère d'individualisation, qui est le propre de l'art flamand, les poses trop contournées à l'aide desquelles un art inexpérimenté essaie de traduire les impressions et enfin des lignes qui prouvent que l'on commence à s'occuper du modelé et du dessin. Les draperies collantes et les plis parallèles de l'âge précédent font place à des cassures plus naturelles et à des vêtements plus amples dont la forme est toujours celle du costume des contemporains : les saints, les apôtres, les anges, Dieu lui-même se montrent revêtus de ces chapes splendides que le clergé portait alors.

AU QUATORZIÈME siècle, quand la Flandre, grâce à ses libertés, à son industrie, à son commerce, à ses évêques et à ses abbés, à ses comtes et à ses bourgeois, fut devenue plus riche et plus amie des arts que la France et l'Angleterre, ses puissantes voisines, les miniaturistes de cette contrée

se distinguèrent entre tous. Secouant le joug des formes typiques empruntées à un autre âge et à un autre art, ils individualisent presque tous leurs personnages et se laissent guider par le sentiment du vrai, qui les fait arriver parfois au réalisme et à une sorte de trivialité, tout en conservant à certaines figures la suavité que leur avaient donnée les traditions chrétiennes. C'est alors que commencent à se montrer, sur le vélin des manuscrits, ces visages ou si caractérisés ou si pieux, qui font le mérite spécial des maîtres de la fin du quatorzième siècle, tels qu'André Beauneveu et Jean de Bruges et des habiles enlumineurs de l'âge suivant. L'ovale de la tête est bien dessiné, le front large et haut; les tempes, qui laissent voir la racine des cheveux, seraient disproportionnées, sans la blonde chevelure qui entoure le visage de ses tresses soyeuses; le nez prolonge directement la ligne du front chez les femmes et se montre chez les hommes médiocrement recourbé; le bas de la figure est un peu étroit; le nu et les attaches des membres sont ordinairement faiblement traités. Si les formes du corps sont encore trop longues, du moins les poses sont plus calmes et plus vraies, et il y a une recherche évidente de l'élégance et parfois, comme nous l'avons déjà rappelé, de l'afféterie. Les draperies prennent plus d'ampleur et s'étoffent en plis moins anguleux et moins durs. Les fonds d'or gaufrés ou formés en damier or, rouge et bleu, qui dominent pendant la première partie du siècle, font peu à peu place, dans la seconde, à des paysages, à des détails d'architecture, ou même à des intérieurs de maison garnis de bahuts, de tables sculptées, de grands lits à baldaquin et d'ustensiles divers. Après 1350, les bordures, au lieu d'être formées de simples lignes entre lesquelles se détachent, sur fond bleu ou vert, des dessins fantastiques tracés en blanc, présentent des arabesques et des fleurons contournés comme des bourgeons de vigne et presque toujours peints en or, rouge et bleu; vers la fin du siècle, elles montrent les fleurs et les fruits du pays, des oiseaux et des insectes qui voltigent, parfois des armoiries et des initiales, des êtres étranges et des scènes satiriques, jetés, avec un gracieux désordre, au milieu des fleurons ou sur un fond jaune granulé d'or. Les grisailles commencent à être employées avec les visages légèrement teintés, comme on le voit sur les manuscrits enluminés par André Beauneveu.

Aux nombreuses preuves que nous avons apportées plus haut en faveur de ces appréciations, nous ajouterons quelques témoignages empruntés à des auteurs qui ont étudié les manuscrits flamands. Un psautier de la bibliothèque royale de Bruxelles, exécuté vers 1300, prouve, dit M. Waagen, que l'on continua pendant longtemps encore à combiner l'ancien procédé de la peinture à la gouache avec le style nouveau. Toute la partie tracée à la plume dénote une exécution large et hardie; les têtes sont parfois très expressives et les animaux saisis avec une grande vérité. Dans les facéties répandues à travers l'ouvrage, on devine les amusants précurseurs de Teniers et de Jean Steene (1). »

Ce dernier caractère se remarque aussi dans un manuscrit enluminé en 1323 par Pierre de Raimbeaucourt pour une abbaye de Prémontrés d'Amiens, dont nous avous parlé plus haut: « l'ornementation du bas des pages, dit M. Wauters, consiste en ornements chargés de petites scènes d'un esprit satirique, et où s'enroulent et se démènent des femmes, des singes, des cerfs, des chiens, des oiseaux, des êtres fantastiques, et toute une création qui semble préluder au genre dans lequel ont brillé Jérôme Bosch et Breughel d'enfer (2).

Un autre spécimen non moins important se voit dans les miniatures exécutées par Michel Van der Borch en 1332 sur la bible flamande rimée de Jacques Van Maerlant, qui se trouve au Mermanno-Westreenen-Museum, à La Haye. Les figures sont traitées avec peu de soin et manquent ordinairement d'expression; mais les scènes sont frappantes et dramatiques. Ainsi dans la Création d'Ève le sommeil d'Adam est bien rendu; dans la miniature représentant les Premiers nés d'Israël livrés aux flots, les formes ont beaucoup d'ampleur et les draperies sont d'une largeur que l'âge précédent ne leur donnait point; la Nativité montre un réalisme, dans lequel les Pays-Bas allaient devancer tous les pays de l'Europe; les fonds sont parfois formés d'un

(1) G.-F. Waagen. *Manuel de l'Histoire de la peinture : écoles allemande, flamande et hollandaise.* Traduction de MM. Hymans et Jean Petit; Bruxelles, Muquart, 1863, t. I, p. 44, 45, 56, 82.

(2) *Les Commencements de l'ancienne école flamande de peinture, antérieurement aux Van Eyck*, par Alphonse Wauters; travail publié dans le Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, année 1883, p. 353.

paysage. Nous signalerons encore, toujours d'après M. Waagen, les miniatures d'un missel exécuté à Gand en 1366, par le curé Lorenz, d'Anvers, et conservé au musée Mermanno-Westreenen, à La Haye; les scènes offrent les traces du genre adopté au treizième siècle; mais les contours sont déjà plus doux, les formes plus naturelles et les draperies plus moelleuses. Dans quelques sujets, tels que la Nativité, on retrouve bien encore la tradition ancienne; mais les motifs isolés révèlent l'observation de la nature (1).

L'un des manuscrits les plus importants et les plus curieux à étudier au point de vue de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du quatorziéme siècle, est la traduction de la Vulgate offerte, le 28 mars 1373, au roi de France Charles V, par son valet de chambre, Jean de Vaudetar. La première miniature qui se trouve en regard du folio 1, montre Jean de Vaudetar présentant son livre au Roi; elle a été exécutée par Jean de Bruges. « Le portrait, dit M. Guiffrey, est dessiné et peint avec une telle perfection qu'il donne la plus haute idée du talent de l'artiste chargé de son exécution. Il n'est pas douteux que ce peintre de mérite n'ait reproduit les traits du Roi avec la plus scrupuleuse fidélité. L'attitude et le visage du prince, assis dans un fauteuil, le dos légèrement voûté, la tête couverte d'un bonnet ajusté qui cache les oreilles, porte l'empreinte de la souffrance et de la maladie. Devant lui, un personnage, mettant un genou en terre, présente au souverain la Bible historiée dont cette miniature est le frontispice; c'est Jean de Vaudetar. « Le portrait du roi, dit aussi M. Louis Gonse dans la *Chronique des Arts* (1877, p. 37), est un chef-d'œuvre de finesse, et de cette époque je n'en sais pas qui l'égale.... Ce qui frappe, même au premier regard, c'est l'individualisme extrême et tout moderne de cette figure. » L'ensemble se fait remarquer par un caractère de vérité, une carnation très tendre et une peinture vigoureuse. Les autres miniatures du même manuscrit montrent des compositions animées, des formes vraies, des scènes peintes d'après nature : dans la Nativité de Jésus-Christ, on remarque une femme qui avance la main pour s'assurer de la chaleur de l'eau dont elle va se servir pour laver l'Enfant; dans la Fuite en

---

(1) Waagen et Wauters, id., id.

L · V



Cy commence le quint livre de politiques ouquel il determine des transmutations et corruptions. et salvacions des policies. et contient. xxxiii. chap.

Ou premier chapitre il propose son entencion et met la racine et le principe original des transmutacions et corruptions des policies. et les manieres de teles transmutacions

Ou secont. chapitre il declare plus a plain la cause principal de sedicion.

Ou tiers. chapitre il met en general les causes et les principes de sedicions et de transmutacions de policie.

Ou quart chapitre il declare en particulier. vii. causes de sedicion oculte ou celee.

Ou quint chapitre il declare les causes de transmutacions de policies sanz sedicion oculte.

XV.

MINIATURE DES POLITIQUES D'ARISTOTE,

Manuscrit écrit et enluminé pour le roi Charles v.

Cette page du manuscrit des Politiques d'Aristote, peut donner une idée de l'art avec lequel les miniaturistes de la seconde moitié du quatorzième siècle enluminaient les livres ; elle a été prise sur un manuscrit conservé dans l'importante collection de M. le comte Van der Cruyssen de Waziers, au château du Sart près Lille. Ce manuscrit, exécuté pour le roi Charles V et ayant ensuite appartenu au duc de Bourgogne, se trouve depuis plusieurs siècles dans la Bibliothèque de la famille Van der Cruyssen.

Les quatre sujets représentent un petit drame. Dans le premier, un roi, qui était assis à un festin, est averti qu'un complot se trame contre lui ; le seconde montre une conspiration occulte, et le troisième la conspiration ouverte ; dans le quatrième nous voyons le roi détenu dans un cachot. La vérité et la finesse, voilà les caractères principaux de cette œuvre ; la richesse et l'harmonie du coloris attirent vivement l'attention, ainsi que la délicate bordure qui entoure la page. Le miniaturiste à qui est due cette page était un peintre remarquable.

P. 545.

Égypte, se trouvent des groupes de soldats qui cherchent, des moissonneurs à qui on demande des indications (1).

Les mêmes caractères se rencontrent dans les miniatures de la Traduction d'Aristote faite aussi pour le roi Charles V; en tête se voit un sujet qui présente une certaine analogie avec la grande miniature de Jean de Bruges. Les petites scènes son traitées avec beaucoup de richesse, de finesse et de vérité. L'un des exemplaires de cet ouvage est conservé dans la riche collection de M. le comte Van der Cruyssen de Waziers, au château du Sart, près Lille.

Nous rappellerons encore ici le manuscrit de Bruxelles, qui renferme deux grandes miniatures d'André Beauneveu : le portrait du duc de Berry présente les mêmes qualités que celui de Charles V par Jean de Bruges. Les petites enluminures qui sont de Jacques de Odin ou plus probablement d'Hesdin, miniaturiste qui résidait à Bourges en date du 28 novembre 1384 et que le duc de Berry prit à son service, annoncent le quinzième siècle; les fonds d'or y font place à des intérieurs et des paysages; on trouve des scènes pleines de vérité, par exemple les bergers saisis de frayeur en voyant l'ange qui vient annoncer la naissance du Sauveur et dont l'un tombe à la renverse, et dans la scène de la Flagellation le Christ qui se cache la figure par un mouvement plein de naturel pour éviter les coups (2).

Après avoir étudié ces miniatures et un grand nombre d'autres qui présentent les mêmes caractères, on ne peut hésiter à dire que déjà avant 1401 l'École flamande commençait.

Si les peintures du douzième, du treizième et du quatorzième siècle étaient conservées en aussi grand nombre que les manuscrits, nous pourrions déterminer, avec précision et avec des détails, les caractères de cet art et les modifications qu'il a subies avant le quinzième siècle; il est

(1) De Laborde. *Les Ducs de Bourgogne;* t. I, préface, p. xxi et xxii, note. — Waagen, *Manuel de l'Histoire de la peinture;* t. I, p. 82. — Guiffrey. *Bulletin des Antiquaires de France;* année 1878, p. 185. — Alphonse Wauters. Ouv. cit., p. 363.

(2) A. Wauters. Ouv. cit., p. 374.

probable que nous y trouverions les mêmes tendances, les mêmes changements que dans la miniature. Malheureusement il ne reste, pour guider l'historien, que de rares spécimens. Nous avons parlé plus haut des peintures murales du château de Mons et de celles de la cathédrale de Tournai, qui présentent, ainsi que nous l'avons dit, de la vérité, de la majesté et de la douceur, et annoncent, par la composition du sujet et l'expression, la naissance de l'art chrétien et celle de l'art plus naturaliste de l'École flamande, tout en rappelant les manuscrits imités de l'art antique par l'attitude des personnages, les bonnes proportions des membres et l'harmonieuse sobriété des couleurs. Un autre spécimen, qui offre des caractères différents, se trouve dans les combles de l'hospice de la Biloke, à Gand; nous l'avons décrit (1) et nous avons dit que la composition, les personnages, les draperies, les couleurs placées par teintes lavées accusent l'enfance de l'art et l'inexpérience du peintre : cependant, comme le fait remarquer M. Waagen, par l'ensemble et le caractère des personnages, cette œuvre produit un grand effet. Le saint Christophe, selon M. Wauters, ne manque ni de majesté ni d'allure, et, par ses tendances réalistes, annonce déjà l'école nationale.

Il y a quelque analogie entre les scènes de la Biloke et des peintures sur bois conservées au village de Kerniel, près de Looz, dans le pays de Liège, qui décorent une châsse où furent déposées en 1292 des reliques de sainte Odile : « Les figures sont courtes, car elles mesurent à peine six têtes de hauteur : mais elles sont bien groupées et souvent gracieuses. Les tons sont intenses et peu variés, les groupes peints sur fond rouge ou vert foncé. Les tons locaux sont posés dans toute leur force, et, sur ces tons, se détachent des traits énergiques. Le trait est brun-rouge pour les têtes et les mains, noir pour les draperies. L'apprêt de la peinture consiste en une couche de craie (2). »

« Un progrès notable, dit M. Wauters, se manifeste sur une autre fresque, découverte à Gand en 1846 et en 1860 dans un bâtiment ayant anciennement servi de lieu de réunion aux corps de métier. Les costumes, les armes et les étendards fixent la date de son exécution aux dernières années du treizième

(1) Page 141.

(2) Helbig. *Histoire de la Peinture au pays de Liège*; p 41.

siècle ou aux premières du quatorzième. Ces peintures montrent les confréries des arbalétriers de Saint-Georges et des archers de Saint-Sébastien, et les corporations des bouchers, poissonniers, boulangers, brasseurs et tondeurs de draps, marchant précédées de leur bannière. De même que, dans la peinture de la Biloke, la couleur y est rare; du rouge, du brun, du jaune et du blanc, à tons entiers; les expressions sont nulles et les attitudes raides. Mais il y a déjà du pittoresque dans le groupement, de la vérité dans les mouvements, du caractère dans l'arrangement des lances, piques, arbalètes et *goedendags*, qui se dressent au-dessus des rangs serrés de la milice communale.

« Ces deux peintures, ajoute M. Wauters, et d'autres moins importantes, révèlent l'existence dans la Flandre d'un art en germe dès le XIII[e] siècle. De plus, elles démontrent jusqu'à l'évidence que cet art est national exclusivement flamand, n'ayant aucune attache avec l'art byzantin et symbolique dont le reste de l'Europe civilisée subissait encore la puissante influence, influence que révèlent à la même époque en Allemagne les peintures des anciennes cathédrales, en Italie les madones de Cimabue (1). »

Le savant historien de la peinture au pays de Liège, M. Helbig, a fait connaître une autre fresque découverte en 1866, dans l'ancienne église des Dominicains de Maestricht. Cette peinture, que couvre la paroi d'une travée du collatéral ouest, se compose de trois zones, dont les figures, à mesure qu'elles se rapprochent du sol sont dessinées dans des proportions plus petites. Celles du bas représentent des épisodes de la vie de saint Thomas d'Aquin, peints sur fond rouge et encadrés par une architecture de fantaisie. Dans la région intermédiaire, on a figuré, également sur fond rouge, des scènes se rapportant à divers martyrs. Le haut offre le Christ tenant le globe terrestre et la Vierge tournée vers son fils, les maintes jointes; le groupe, de grandeur colossale, se détache sur un fond bleu, et, de chaque côté, est accompagné d'un ange. Cette composition, où l'on remarque des têtes d'un beau caractère, a le grand mérite d'être datée et porte le millésime de 1337; par malheur, elle est en mauvais état (2).

(1) Alphonse Wauters. *La Peinture flamande*; Paris, Quantin, 1883, p. 18 et 19.

(2) Helbeg. *Histoire de la Peinture au pays de Liège*; p. 44.

M. Waagen a décrit un tableau qu'il fait remonter à la date de 1350 à 1360, et qui est très important pour l'histoire de l'art. Ce tableau, exécuté pour la corporation des Tanneurs de Bruges et qui est aujourd'hui conservé dans la salle du Conseil de fabrique de l'église Saint-Sauveur de la même ville, représente le Crucifiement, avec des figures aux deux tiers de la grandeur naturelle. Le Christ, déjà privé de vie, est long et maigre, mais assez bien dessiné. A droite, saint Jean et la Vierge évanouïe dans les bras de deux saintes femmes; le dessin est plein de noblesse. A gauche dans des attitudes violentes et tourmentées, le centurion en armure d'argent, un prêtre et un moine. Dans des niches sur les côtés, sainte Barbe et sainte Catherine. L'expression des têtes est vivante, la carnation faible, le modelé médiocre; le fond est doré sur patron. Le même M. Waagen appelle l'attention sur un autre tableau représentant aussi le Crucifiement, qui se trouvait jadis dans l'église Saint-Jean à Utrecht et qui est aujourd'hui dans le musée d'Anvers (n° 14). Le Christ rappelle celui du tableau précédent; mais il est exécuté avec moins de talent. A droite est la sainte Vierge, à gauche le donateur Henri Van Ryn, avec saint Jean. Le geste et la douleur de saint Jean constituent la meilleure partie de l'œuvre; le portrait ne se distingue point par un caractère d'individualité. Le fond est doré. Ce tableau, qui était placé sur le tombeau du donateur, porte la date de 1363 (1).

« L'un et l'autre de ces ouvrages, dit M. Wauters, ne donnent fort probablement qu'une idée incomplète des progrès de la peinture flamande vers 1360-1370; tels qu'ils sont, cependant, ils attestent l'existence d'un art encore bien barbare assurément, mais auquel il va suffire de quelques circonstances favorables pour progresser et prendre enfin son essor (2). »

Un autre savant critique allemand, M. Passavant, a aussi décrit un tableau flamand du quatorzième siècle, qu'il avait vu à Bruges en 1831 et qui a aujourd'hui disparu. « Ce tableau, dit-il, représente la Vierge assise dans une prairie en fleurs et tenant son fils sur ses genoux. Celui-ci est habillé, mais la draperie s'ouvre et on aperçoit le bas du corps. Sainte Barbe lui offre

(1) Waagen. Ouv. cit.; t. I, p. 59.

(2) A. Wauters. *La Peinture flamande;* p. 23.

une pomme ; à côté d'elle on voit saint Antoine, puis à gauche saint Jean-Baptiste et sainte Catherine d'Alexandrie. Le travail est fort soigné, les têtes ont une grâce particulière, surtout celles des femmes et de l'Enfant-Jésus. Les plis des costumes, larges et beaux, ne se fractionnent pas mesquinement. Les couleurs sont vives et agréables ; mais il faut en attribuer l'énergie à quelques retouches faites par la suite avec des couleurs à l'huile. Le maniement de la détrempe est moelleux dans les transitions ; les coups de pinceau demeurent partout visibles, circonstances qui distinguent la technique de celle qu'employait l'école rhénane, où les teintes se fondent harmonieusement. Les figures et les draperies ont aussi un tout autre caractère, un aspect tellement original qu'elles autorisent à croire que Hubert Van Eyck se forma d'après des modèles de ce genre et atteignit, grâce à eux, la perfection admirée dans ses œuvres. On en induira peut-être que cette image fut exécutée par lui à la détrempe, avant que son frère eut inventé ou plutôt modifié la peinture à l'huile. Mais le style me paraît annuler cette hypothèse, aussi bien que le travail défectueux des extrémités, qui indique une plus ancienne origine. Le coloris n'offre pas pas d'ailleurs les tons bruns particuliers à Hubert Van Eyck. Cette remarquable peinture vient d'une église de Bruges. Le bord inférieur du cadre doré qui l'environne porte une inscription fortement retouchée, où on loue les mérites de la Vierge ; à la fin se trouve un monogramme, qui offre distinctement un A, surmonté d'une croix et d'autres signes. Était-ce la marque du peintre, ou celle du donateur, comme on en voit un grand nombre d'exemples dans l'Allemagne occidentale et dans les Pays-Bas? C'est ce que le manque absolu de documents sur cet ouvrage et sur l'école antérieure aux Van Eyck ne nous permet pas de décider. Mais l'image n'en reste pas moins précieuse pour l'histoire de l'art (1). »

Ces descriptions de fresques et de tableaux, attribués à l'École flamande de la fin du treizième siècle et des trois premiers quarts du quatorzième, faites par les habiles critiques Passavant et Waagen, et par les savants historiens de l'art, Wauters et Helbig, sont importantes au point de vue du sujet qui nous occupe. Sans doute, ces œuvres n'ont point pour la plupart une date tout à fait

(1) Michiels. *Histoire de la Peinture ;* édition de 1866, t. II, p. 50.

précise, ni un nom d'auteur; mais comme elles sont certainement d'origine flamande et de la fin du treizième ou des trois premiers quarts du quatorzième siècle, elles permettent de déterminer jusqu'à un certain point les caractères de l'Ecole flamande primitive : c'est ce qu'ont fait les auteurs que nous venons de citer.

Dans la dernière partie du quatorzième siècle, il est possible de constater d'une manière plus certaine l'existence de cette École, et de faire connaître ses maîtres, ses travaux et ses tendances.

Un certain nombre de peintres de talent ont produit divers ouvrages durant cette période. Il en est dont il ne reste aucune œuvre : Jean de Hasselt, peintre en titre de Louis de Male qui a exécuté les portraits des comtes de Flandre dans une église de Courtrai et plusieurs autres travaux artistiques, Jean de Beaumetz, qui après avoir résidé à Arras et à Valenciennes, fut nommé peintre officiel du duc de Bourgogne et chargé de l'ornementation du château d'Argilly et de la Chartreuse de Dijon, et Jean Malouel qui reçut le même titre et des commandes non moins importantes. Ces peintres ont certainement été des artistes d'un sérieux mérite, puisque des princes, qui favorisaient les arts et choisissaient pour leurs travaux des hommes d'une grande habileté, leur ont confié de difficiles fonctions. Ils ont dû exercer une influence: mais aucune de leurs œuvres n'étant conservée, il n'est point possible d'apprécier la nature de leur talent.

Il n'en est pas de même de Jean de Bruges Ce maître, que nous voyons en 1372 décorer la litière de la comtesse de Flandre, était, comme l'indique le mot *pictor* du manuscrit de La Haye, le peintre du roi Charles V, qui s'entourait des hommes les plus remarquables de son époque. Il ne reste de lui aucun tableau; mais nous pouvons le juger d'abord par la grande miniature de la Bible de Jean de Vaudetar, et ensuite par les tapisseries d'Angers, dont il fit les modèles. En décrivant ces deux œuvres, nous avons dit que Jean de Bruges a le mérite d'avoir individualisé ses personnages, de omposer ses sujets d'une manière simple et animée, d'avoir ajouté à ses

scènes des feuillages et des fleurettes d'un excellent effet, d'avoir fait une œuvre qui a pu donner naissance au grand retable de Van Eyck.

Il ne reste non plus aucun tableau du sculpteur André Beauneveu; mais les comptes de la ville de Valenciennes nous révèlent qu'il était peintre, et l'on conserve encore aujourd'hui deux manuscrits qu'il a ornés de miniatures. Ces œuvres ont l'importance de tableaux : André Beauneveu, tout en conservant en partie l'élévation du treizième siècle, y montre une tendance marquée vers l'élégance et la vérité, il individualise les têtes et donne aux draperies de la souplesse et de l'ampleur; on ne trouve plus, dans ses manuscrits, les types de convention de l'âge précédent.

Quant à Melchior Broederlam, qui avait un atelier à Ypres, qui passa quelques années à Hesdin, et qui fit pour le duc de Bourgogne, dont il fut le peintre en titre un grand nombre de travaux, nous pouvons le juger, d'après le retable exécuté de 1392 à 1399 pour la Chartreuse de Dijon. Dans le chapitre précédent, nous avons longuement décrit et apprécié cette œuvre. Nous nous contenterons de rappeler ici avec le critique allemand M. Waagen « que ces panneaux présentent, dans certaines parties, un réalisme très accentué et une vigueur de tons qui frise la crudité, » et avec le critique français M. Michiels que « l'on est (en étudiant cette œuvre) en pleine peinture flamande dès les premières tentatives de l'École et que les couleurs ont une vivacité qui laisse peu d'avantage aux panneaux historiés à l'huile (1). »

Des pages qui précèdent, nous croyons avoir le droit de conclure qu'une École flamande existait déjà à la fin du quatorzième siècle, offrant, non-seulement en germe mais jusqu'à un certain point en réalité, les mérites spéciaux qui se remarqueront dans les Van Eyck, les Roger De la Pasture et les Memlinc, ces grands maîtres du quinzième siècle. Nous sommes porté à penser que Melchior Broederlam, André Beauneveu et Jean de Bruges ne seraient pas arrivés à produire des œuvres empreintes de ces caractères, si eux-mêmes ils n'avaient trouvé dans leurs maîtres ou dans leurs devanciers des essais

(1) WAAGEN. *Manuel de l'Histoire de la Peinture*; Bruxelles, 1863, p. 60. — MICHIELS. *Histoire de la Peinture flamande*; Paris, 1866, t. II, p. 34

déjà imprégnés de l'esprit d'individualisation et de la recherche du vrai. Les détails qui vont suivre au sujet du développement de la peinture dans le nord de la France et de quelques questions techniques contribueront à prouver en faveur de cette assertion.

La plupart des églises, même les vastes cathédrales ogivales, étaient ornées de peintures décoratives : murs, colonnes, nervures, clefs de voûte, tout était rehaussé par l'or, l'argent, l'azur, le vermillon et autres couleurs dont se servaient, avec une heureuse audace, les artistes du moyen âge. Il en était ainsi, dès la fin du onzième siècle, comme nous l'avons vu précédemment, à Cambrai, à Lobbes, à Saint-Bertin, et, dans les siècles suivants, à la cathédrale de Tournai où de curieux spécimens ont été retrouvés sous le badigeon. Nos documents établissent que les châteaux de Mahaut d'Artois et des comtes de Hainaut, ainsi que les hôtels de ville d'Ypres et de Bruges, offraient la même ornementation : sur les murs, peints en vert, en rouge, en jaune et parfois simulant des draperies, étaient tracés des losanges, des carrés, des fleurs de lis, des roses, des perroquets, des cerfs, des lions, des écussons armoriés et des banderoles avec inscriptions; des étoiles d'or et d'argent scintillaient sur le fond bleu de la voûte; les colonnes, les nervures, les pendentifs étaient rehaussés par des tons chauds et vigoureux ou par des traits mis en opposition avec des teintes neutres ou sombres.

L'or, l'argent, l'ivoire étaient aussi, au moyen-âge, relevés à l'aide de la couleur. Les objets précieux, comme les hanaps et les vases à aumônes, les burettes et les calices, les reliquaires et les statuettes, étaient souvent ornés d'émaux, de nielles ou de peintures, On peut se faire une idée de ce dernier genre de décoration, en étudiant le polyptyque en ivoire de la collection de M. Ozenfant, où la polychromie, exécutée avec goût et réserve, laisse ressortir le ton de l'ivoire en l'enrichissant d'or et de couleurs : cet objet permet d'apprécier le caractère qu'une coloration harmonieuse, intelligente, peut donner à une statuette et à des bas-reliefs en ivoire, déjà remarquables en eux-mêmes comme travail de sculpture. Les statues et les groupes de grande dimension en pierre, en albâtre et en marbre étaient de même

rehaussés à l'aide de peintures : il en était ainsi à la chapelle des Clarisses à Saint-Omer où les statues en pierre furent peintes en 1324, à la Chartreuse de Gosnay pour laquelle Jean Pépin, de Huy, livra en 1329 une statue en albâtre, qui avait coûté soixante-quatorze livres et en plus soixante sous pour la peinture, à Poligny, dans l'église des Dominicains, pour laquelle le même Jean Pépin avait sculpté la tombe qui fut peinte par Jean de Rouen, dans la cathédrale d'Arras, à l'abbaye de Saint-Denis et à la Chartreuse de Dijon. En étudiant les restes de coloration de la statue du duc Philippe-le-Hardi et des Prophètes du puits de Moïse, on voit que les tons plats, appliqués avec sobriété sur le marbre d'une statue, servent à rendre plus vivante l'œuvre du sculpteur. Ce travail était souvent confié à de véritables artistes : c'est le célèbre Melchior Broederlam qui a colorié les retables en bois de Jacques de Baers, c'est Malouel, le peintre en titre du duc de Bourgogne, qui a complété, à l'aide du pinceau, les statues des Prophètes taillées par le ciseau de Nicolas Sluter.

Les peintures à sujets ou « historiées, » comme on disait au moyen-âge, décoraient les murs des églises et des châteaux, à l'époque où florissaient l'architecture romane et l'architecture ogivale à lancettes. La fresque de sainte Marguerite et celle de la Jérusalem Céleste, récemment découvertes dans la cathédrale de Tournai, sont des œuvres très intéressantes de la fin du douzième siècle ; par la composition du sujet, par la vérité et l'expression des personnages, par l'harmonie des tons, qui sont d'ailleurs complètement de convention comme ceux des vitraux, elles forment une sorte de transition entre les traditions venues de l'antiquité et l'art des grands maîtres flamands de l'Ecole primitive. Les fresques des combles du couvent de la Biloke à Gand accusent un faire plus rude et se rapprochent davantage du genre des miniaturistes du douzième siècle. Nous ne pouvons apprécier les peintures murales du chœur de Saint-Martin d'Ypres, dont on a à peine retrouvé quelques traces, ni celles du tombeau du comte Robert de Béthune, mort en 1322, qui se voient dans la même église et ont été

l'objet de deux restaurations, ni les portraits représentant Louis de Nevers et sa femme dans la salle échevinale de la même ville qui aussi ont été repeints. Il est de même bien difficile de parler, au point de vue de l'art des peintures murales antérieures à 1313, découvertes en 1822 au château de Nieuport et qu'on ne peut étudier que d'après un dessin levé à cette dernière date (1), ainsi que de l'œuvre du peintre Jean de Hasselt dans la chapelle des comtes de Flandre à Courtrai : il ne reste de ce dernier travail que de menus fragments qui ont été transportés au musée de Bruxelles. Lorsque domina l'architecture ogivale, qui substituait, aux murailles unies, des piliers et de larges fenêtres, il n'y eut plus guère place dans les églises pour des peintures de ce genre. C'est alors que les autels furent surmontés de retables, en partie sculptés et en partie coloriés, et qu'on vit ainsi apparaître, sous une nouvelle forme, l'art de la peinture.

Des peintures à sujets ornaient aussi les murs des châteaux et des édifices civils : bon nombre de mentions le prouvent. Les scènes, qui sont très diverses, rappellent l'ensemble de la vie des grands seigneurs du moyen-âge : parfois, comme en 1307 sur les murs du château de Lens et, en 1315, dans une salle du château de Ruhout en Artois, ce sont des tournois, des chevaliers qui joûtent, ou même, comme au château de Conflans en 1320, une bataille navale avec divers épisodes, avec des vaisseaux et des galères, avec les armes et les écus des chevaliers représentés très exactement; parfois, c'est des amusements des seigneurs que s'inspire le peintre, comme dans la Salle-le-Comte à Valenciennes, en 1375-1376, où un prince de la maison de Hainaut fit exécuter une peinture représentant le Jeu d'échecs avec le Pas de Saladin emprunté à un roman du moyen-âge, et dans le château d'Hesdin où les murs de la *Chambre à Chansons* montraient des scènes du jeu de Robin et Marion, œuvre du bossu d'Arras, Adam de la Halle; l'esprit religieux du treizième et

(1) Michiels. *Histoire de la Peinture flamande;* édit. de 1861-66, t. I, p. 414. M. Michiels, à la suite de cette fresque, parle de peintures murales découvertes à Gorcum et dans la Gueldre ; si l'on ajoute à ces indications celles qui se trouvent dans Waagen au sujet des fresques de la Westphalie et des bords du Rhin, on voit que depuis l'Artois jusqu'au-delà du Rhin l'usage des fresques était répandu au treizième et au quatorzième siècles.

du quatorzième siècle se révélait dans divers autres sujets, par exemple l'image de Saint-Louis exécutée en 1315 dans le château de Ruhout par « Jehan, le paingneur d'Esque », le *Lignage* (généalogie) *Nostre-Dame* et la *Légion des Angles* (anges) *par ordre* représentés en 1315 à Hesdin, et la Notre-Dame avec les quatre évangélistes de la Salle-le-Comte à Valenciennes en 1375-1376; dans ce dernier château se voyaient, en outre, deux autres scènes de nature bien différente, l'une la Fontaine de Jouvence empruntée à la mythologie et l'autre « le Merchier as singes, » dont le nom suffit pour indiquer une tendance réaliste qui dénote la naissance de l'École flamande A Ypres dans la salle où s'assemblaient les échevins étaient peints les portraits des comtes de Flandre. Ces faits prouvent que l'usage d'exécuter des fresques était assez répandu et que Crowe et Cavalcaselle se sont trompés quand ils ont dit que les Flamands paraissent avoir fait peu d'essais en peinture murale (1).

Au sujet des œuvres que nous appelons aujourd'hui tableaux et que le moyen-âge désignait sous le nom d'ouvrages « de plate peinture, » on s'est souvent demandé à quelle date remonte ce genre de travail. Nous venons de dire que l'usage des retables d'autel se répandit surtout lorsque les églises ogivales n'offrirent plus, à cause de leurs nombreuses colonnes et fenêtres, des espaces libres assez vastes pour y représenter des sujets. Mais il est difficile de déterminer la date de cet usage d'une manière précise : les documents de la fin du treizième siècle et du commencement du quatorzième, dans lesquels il est question de tableaux et de retables, sont ordinairement trop peu explicites pour qu'on puisse juger s'il s'agit de sculptures rehaussées à l'aide de la couleur ou de peintures proprement dites. Nous avons néanmoins trouvé des mentions qui pourront contribuer à éclairer cette question

Nous ne savons point ce qu'il faut entendre par la « tavle pointe a

(1) Crowe et Cavalcaselle. *Les anciens Peintres flamands*, traduction de Delepierre; Bruxelles, 1867, t. I, p. 23.

escuchons » du testament de Marguerite Baudaine, de Douai, daté d'avril 1274, ni par « la tauvle de sene ou séue painte, » dont il est question, en 1296, dans le testament de Guillaume de Hainaut, évêque de Cambrai. Dans le retable surmonté d'un crucifiement sculpté, qui fut peint en 1299 par maître Jacques de Boulogne pour le comte d'Artois, certaines parties étaient peut-être en plate peinture. Nous pensons qu'il est question de ce dernier genre d'ouvrage dans le compte d'Artois de l'an 1300, où il est dit que maître Simon peignit au château d'Aire « une noeve tavle devant l'autel de le capiele et une autre haut deseure l'autel. » Sans rien conclure du passage de 1303 où il est relaté que Jacques de Boulogne avait peint « uns tabliaus » pour mademoiselle d'Artois, et de celui de 1312 où l'on voit le même artiste repeindre à Notre-Dame de Boulogne le chevalier et le cheval « en la remembrance de monseigneur d'Artois, » nous croyons qu'on ne peut douter qu'il ne soit question de plate peinture dans les lignes où Molanus assure avoir vu à Diest une belle peinture du crucifiement datant de 1305, et dans le marché conclu en 1324 par Mahaut d'Artois, avec le peintre de Saint-Quentin, Jean de Laigni, qui s'engage à exécuter pour la chapelle du château de Bapaume, deux tables d'autel en chêne bon et fort, offrant un fond d'argent doré sur lequel se détachaient divers personnages peints en bon azur, en bon sinople et en autres bonnes couleurs.

Dans l'inventaire du mobilier de Clémence de Hongrie, qui date du 13 octobre 1328, on trouve sous le n° 77 : « Uns tableaus de fust (bois), paint pour la chapelle, presié v l. par. vendus au Roy. » C'était probablement un tableau sur bois en plate peinture ; et nous pensons qu'il en est de même dans un passage d'une quittance du 30 avril 1328, par laquelle le peintre Jean de Gand déclare avoir reçu onze livres pour « IIII grans taubliaus fournis à la comtesse d'Artois Mahaut, peu de temps avant sa mort, et dans un compte de 1328-1329, rapportant que les comtes de Hainaut firent exécuter par le peintre de Valenciennes Jean Sevrin un tableau fermant à serrure où était une image de Notre-Dame. On ne peut douter que les tableaux ne fussent assez répandus vers 1338, quand on lit les statuts de la Corporation des peintres de Gand, datant de cette année, qui déterminent quelles sont les couleurs à employer pour peindre sur

pierre, sur toile et sur un retable avec ou sans volets : ici évidemment il est question de plate peinture. La Bibliothèque nationale de Paris possède un portrait du roi de France, Jean-le-Bon, tableau très curieux et très important pour l'histoire de l'art, qui semble avoir été exécuté du vivant de ce roi, c'est-à-dire entre 1350 et 1364. Durant la seconde moitié du quatorzième siècle, les mentions sont plus nombreuses : à Gand, d'après les travaux de M. de Busscher, l'abbaye de Saint-Bavon, fit peindre en 1353 le martyre de saint Liévin par Jean Van der Mort, en 1370 un tableau représentant saint Amand renversant les idoles par Hugues Portier et en 1396 une Nativité de Notre Seigneur par Philippe de Brauwere; en 1361, le bourgeois de Douai, Jean de Lancry, possédait « ung drap paint ouquel estoient les ymages de sainte Barbe et de saint Nicolay : » en 1363, à Lille, le peintre Jean de Sainte-Catherine fit pour l'autel de l'église Saint-Maurice, un retable, où, si l'on s'en rapporte aux déductions de M. Houdoy (1), il y avait des sujets traités en plate peinture ; en 1367 le marchand cirier de Douai, Aléaume d'Auberchicourt, avait dans sa maison « un drap peinturé qui va contre la cheminée, 1 drap peinturé de plusieurs images » qui fut vendu dix gros. L'inventaire du mobilier de Charles V, roi de France, redigé en 1380, - sous le n° 2019 « ungs tablaux de fust de deux pieces ou sont paints Nostre Seigneur, Nostre Dame, saint Jehan, sainte Katherine, saint Jehan Baptiste et la Magdaleine », sous le n° 2020 « ungs autres tableaux de fust de deus pieces, ou sont paints une Pitié et Nostre Dame », et sous le n° 2626 « ungs tableaux de boys de quatre pieces, que Girard d'Orleans fist (2). » En 1377, le testament d'Eustache Lefebvre, grand vicaire de Cambrai, renferme la mention d'un drap peint où était représentée la Passion, de deux « petis tavelés cloant ensamle, » d'un autre « tavelet del Annunciacion Nostre Dame, » et d'un autre « tavelet point del ymage saint Berthemieu. » Il s'agit incontestablement, dans cette mention, de tableaux, dont l'un etait un diptyque. On peut croire qu'à la même date, il y avait un retable à volets

(1) Houdoy. *Études artistiques;* Lille, Danel, 1877, p. 9.

(2) Jules Labarte. *Inventaire du Mobilier de Charles V;* Paris, 1879, p. 226 et 282.

dans la chapelle Notre-Dame de la Treille à Saint-Pierre de Lille, puisqu'en 1377 on y restaura un feuillet du tableau de l'autel de cette chapelle.

A LA SUITE de ces mentions qui prouvent que l'usage de la « plate peinture » était déjà assez répandu, nous nous contenterons d'appeler l'attention sur quelques tableaux de la fin du quatorzième siècle, dont on connaît les auteurs. En 1379, Jean de Hasselt reçut cinquante livres trois sous pour une image de Notre-Dame à l'hôtel Le Walle à Gand et le 25 août quatre-vingts livres, prix d'un tableau qu'il avait peint, par ordre du duc, pour les Cordeliers de Gand. Dès 1383, le même duc avait acheté à Jean d'Orléans, peintre du Roi, un tableau rond, formé de deux feuillets se repliant l'un sur l'autre, en l'un desquels se voyait Jésus au sépulcre soutenu par un ange et en l'autre Notre-Dame soutenue par saint Jean, avec un saint Christophe et un *Agnus Dei* sur les revers extérieurs, le tout garni de feutre, fermant à l'aide de serrures et charnières en argent et portant les armes du duc. Le roi de France avait aussi une œuvre du même peintre, puisqu'en 1389 il fit faire un étui de cuir bouilli « pour mettre et porter ungs tableaus que a fait Jehan d'Orléans. » De 1390 à 1395, Jean de Beaumetz, peintre du duc de Bourgogne, fut occupé presque constamment avec d'autres peintres à faire des retables pour les autels de la Chartreuse de Champmol et des tableaux pour chacune des vingt-six cellules des religieux de cette Chartreuse. Jean Malouel, le successeur de Jean de Beaumetz comme peintre en titre du duc, fit aussi en 1398-1399 plusieurs retables pour les chapelles de l'église de la même Chartreuse. Nous avons longuement parlé, plus haut, des deux célèbres retables, encore aujourd'hui conservés à Dijon, œuvre du sculpteur Jacques de Baers et du peintre Melchior Broederlam. Il nous suffira de rappeler ici que le duc avait fait exécuter ces deux ouvrages d'après deux retables sculptés et peints qu'il avait lui-même vus l'un dans l'église de Tenremonde et l'autre dans le couvent de la Biloke à Gand, ce qui prouve l'existence en Flandre d'œuvres d'une véritable importance antérieurement à 1392.

A l'histoire de la peinture au quatorzième siècle, se rattache la question des procédés employés par les artistes et tout spécialement celle de la peinture à l'huile.

Les œuvres de l'École flamande primitive qui ont échappé à la destruction se trouvent, au point de vue de la solidité des couleurs, de la vigueur des tons et de la fraîcheur des teintes, dans un meilleur état de conservation que bon nombre de tableaux exécutés il y a moins d'un demi siècle. Ceux-ci ont perdu de leur clarté, sont devenus jaunes et terreux; ceux-là ont gardé leur éclat. C'est un fait curieux et dont il serait utile de pouvoir se rendre compte

Les documents que nous publions pourront servir à jeter quelque jour sur cette question. Au moyen âge, la matière employée par l'artiste devait être choisie avec soin: les statuts de la corporation des peintres de Gand édictés en 1338 portent des peines très sévères contre ceux qui emploieraient de l'aubier ou du bois mauvais; un manuscrit du quatorzième siècle indique minutieusement la composition d'une colle au fromage mou qui servait à joindre les diverses parties d'un tableau sur bois. Pour la préparation des panneaux ou des murs sur lesquels devait être appliquée une peinture, on se servait de colle, de plâtre, de gypse, de craie blanche: cette dernière préparation favorisait, paraît-il, la conservation de la fraîcheur des tons, mais pouvait nuire à l'adhérence et à l'élasticité de la peinture.

Au sujet des couleurs, nos extraits de comptes révèlent l'emploi fréquent du blanc et du vert d'Espagne, du blanc d'étain, du brun d'Auxerre, du *Brésil*, rouge provenant d'un bois étranger, de l'inde (indigo), de l'Orpiment (réalgar), et des couleurs les plus voyantes, or, argent, azur, vermillon, avec l'huile, la colle, la gomme, le blanc d'œuf, la cire (incaustum) pour les mélanges, les fils de soie pour les « brousses » et le parchemin et le cuivre entaillés pour imprimer les motifs d'ornementation sur les murs. Les couleurs des maîtres du moyen-âge avaient, comme le dit M. Mérimée, puisé dans le grand laboratoire de la nature une solidité que ne peuvent leur donner les préparations scientifiques. Très utiles pour faciliter l'exécution, les mélanges que nos peintres modernes trouvent tout faits chez le marchand nuisent trop souvent à la bonne conservation des teintes. L'artiste du moyen-âge les préparait lui-même; d'un autre côté, les statuts des corporations punissaient d'amendes très fortes

ceux qui employaient des couleurs communes, quand ils s'étaient engagés à se servir de couleurs fines. Les progrès de la chimie et la liberté absolue ont certainement leurs avantages, mais présentent aussi des inconvénients. Tout n'est pas à dédaigner dans les usages et dans les recettes des vieux maîtres du quatorzième siècle (1).

La question la plus importante et la plus curieuse est celle de la préparation des couleurs, à laquelle se rattache l'invention de la peinture à l'huile. Les peintres de l'antiquité se servaient de cire et de matières résineuses pour donner du corps aux couleurs; au moyen d'un agent dont on ignore la nature, ils les conservaient quelque temps dans un état de fluidité qui permettait les retouches et donnait au coloris cette transparence qu'on retrouve dans plusieurs fresques du musée des Studji à Naples. Mais l'emploi du réchaud, qui est indispensable dans les peintures à l'encaustique, était très incommode; on dut chercher un agent, qui, en procurant aux couleurs la consistance et la fluidité nécessaires, pût les sécher lui-même sans le secours de la chaleur. Les Italiens peignaient, au treizième et au quatorzième siècle, à la détrempe, mais avec une solidité singulière; l'eau ne peut altérer leur peinture, où l'analyse chimique a trouvé de la cire et un peu d'huile. Dans le nord de la France et dans les Pays-Bas, pendant longtemps on délaya les couleurs avec de l'eau, où l'on avait fait dissoudre soit de la colle, soit de la gomme, soit du blanc d'œuf. Karl Van Mander, l'historien de la peinture flamande, a écrit, et la plupart des auteurs, entre autres Crowe et Cavalcaselle, ont répété

(1) Le plus ancien traité de peinture est le *Schedula diversarum artium* du moine Théophile, publié en 1843 par le comte Charles de l'Escalopier. — Une autre rédaction du même traité faite au quatorzième siècle et renfermant tout ce qui concerne la peinture se trouve dans le manuscrit n° 277 de la bibliothèque de Montpellier, sous le titre de *Liber diversarum arcium*, et a été publiée dans le tome premier du *Catalogue des Bibliothèques publiques des départements;* Paris, Imprimerie nationale, 1849, p. 739-811. — A ces deux recueils, il faut ajouter le manuscrit n° 6741 du fonds latin de la bibliothèque nationale de Paris, qui renferme, outre le travail du moine Théophile et deux autres livres sur la peinture, un traité de Pierre de Saint-Omer sur les couleurs et un recueil d'observations pratiques sur le même sujet que l'italien Jean « Archerius » avait reçues de Jacques *Cona*, peintre flamand demeurant à Paris, en date du 28 juillet 1398, et d'Antoine de Compiègne, enlumineur, résidant aussi à Paris, en date du 8 août de la même année. Ce recueil a été publié en 1849 par mistress Marrifield dans l'ouvrage qui a pour titre: *Original treatises of the arts of painting in oil....* London, 1849, in-8; t. I, p. 162-257.

d'après lui, que la peinture à la colle et au blanc d'œuf a été introduite en Flandre par les Italiens : c'est une erreur. Nous publions un texte de 1304, où on lit : « Por cole et oes a faire destrempre. » Il en est de même dans un grand nombre d'autres comptes des années suivantes, et aussi dans un manuscrit de Montpellier, écrit au quatorzième siècle, où l'on voit que, pour le mélange des couleurs, on se servait de colle ou de gomme de cerisier et de prunier ou de blanc d'œuf, selon les teintes qu'on voulait obtenir. Les pratiques en question étaient donc employées dans la Flandre, à une époque de beaucoup antérieure aux rapports artistiques de cette contrée avec l'Italie.

De même, l'emploi de l'huile pour mélanger les couleurs, ce procédé qui finit par l'emporter sur la gomme et le blanc d'œuf, est d'un usage beaucoup plus ancien qu'on ne le croit communément. Les historiens de l'art, même les plus récents, Wauters, Crowe et Cavalcaselle (1), s'accordent à attribuer l'invention de la peinture à l'huile aux Van Eyck et à la faire remonter à environ 1410. Nous n'hésitons pas à affirmer que la peinture à l'huile était usitée plus de cent ans avant cette date et que, durant le siècle précédent, on n'a point cessé de l'employer. Voici les documents qui établissent notre thèse.

Le *Liber diversarum arcium*, manuscrit du quatorzième siècle conservé à la bibliothèque de Montpellier dont nous venons de parler, offre un chapitre concernant le mélange des couleurs servant à peindre sur bois. Il y est dit que certaines couleurs doivent être broyées à l'aide de la gomme du cerisier ou du prunier, d'autres à l'aide du blanc d'œuf, d'autres à l'aide de l'huile : celles pour lesquelles on peut employer l'huile sont indiquées, et aussi celles que l'huile fait pousser au noir (2). Dans le même chapitre, on lit que, pour représenter un paysage ou une personne, on peut mettre à l'huile la dernière retouche ou même toutes les couches. En d'autres chapitres, il est question de ce qu'il faut faire quand on a peint soit à la gomme, soit au blanc d'œuf, soit à l'huile ; et l'on donne, avec le soin et des détails les plus

(1) WAUTERS. *Histoire de la Peinture flamande*; Paris, Quantin, 1884. — CROWE ET CAVALCASELLE, ouv. cit.

(2) Açuruni, si cum oleo distemperetur, nigrescit.

complets, la manière de composer l'huile de lin. Ces passages prouvent clairement que déjà, dans le quatorzième siècle, on avait étudié sérieusement la peinture à l'huile, et les moyens les meilleurs pour s'en servir utilement.

A ceux qui prétendraient qu'un traité sur la peinture écrit au quatorzième siècle a pu être un recueil ignoré de la plupart des artistes, nous répondrons par un grand nombre de faits, d'où il résulte que la peinture à l'huile n'a pas cessé d'être employée durant plus d'un siècle avant les Van Eyck. En 1299, comme l'a fait remarquer M. Demay (1), on acheta pour les travaux de peinture exécutés au château d'Hesdin « ole, cole et eus. » Si l'on objectait que cette mention n'est pas tout-à-fait explicite, nous ferions remarquer qu'on ne peut mettre en doute un passage d'un rôle de 1304 au sujet de couleurs et d'huile de lin achetées pour l'ornementation du même château, où il est dit, « VIII los d'oile pour faire ces couleurs : » il s'agit ici évidemment de couleurs mélangées à l'aide de l'huile de lin. En 1320, on trouve une mention non moins nette au sujet d'un grand travail artistique : dans le marché conclu entre Pierre de Bruxelles et la comtesse Mahaut d'Artois pour peindre, sur les murs d'une galerie intérieure du château de Conflans, un combat naval, des vaisseaux, des personnages, des écussons, il est expressément indiqué que toutes les peintures seront faites « à huile et des plus fines couleurs qu'on pourra. » De même en 1325, au couvent des Clarisses de Saint-Omer, on peint à l'huile les douze statues du cloître et le crucifiement du portail où se voyaient la sainte Vierge et saint Jean avec le comte et la comtesse d'Artois, la reine, le prévôt d'Aire et les religieux du couvent, travaux importants qui semblent être des scènes sculptées décorées de peinture. On exécute aussi « de couleur a ole les XII apostles de l'eglize en réons compas, » ce qui paraît indiquer une peinture murale.

Les comptes de la ville de Gand nous apprennent qu'en 1328-1329, Jacques Compere avait peint neuf grandes bannières à l'huile, et des mentions analogues se trouvent dans les comptes de 1338-1339, 1339-1340, 1344-1345 et 1355-1356 pour des bannières et des armoiries blasonnées sur toile. A

(1) *Mémoires de la Société des Antiquaires de France;* tome XXXVI, année 1875. — Communication de M. Demay sur la *Peinture à l'huile en France au commencement du XIVe siècle.*

Tournai, en 1341 le célèbre sculpteur Guillaume Dugardin s'engage à décorer la statue d'un tombeau « de bonnes couleurs a ole ; » et le peintre de Bruges Jean Van der Leye se charge, en 1351-1352, d'orner la chapelle de l'hôtel de ville de Damme de peintures en or, en argent et en toutes sortes de couleurs à l'huile (en allen manieren van olye vaerwen). Dans l'ouvrage publié à Londres en 1849 par Charles Lock Eastlake sous le titre de *Materials for an history of oil painting*, on voit que le procédé de la peinture à l'huile fut mis en pratique en Angleterre dès 1239 dans la chambre de la reine à Westminster, qu'en 1259 un maître Guillaume l'employa pour peindre la cheminée du Roi et qu'il en fut de même pour d'autres travaux sous les rois Édouard I, Édouard II et Édouard III. En France, nous trouvons une mention curieuse en 1355. Le peintre Jean Coste se chargea de faire au château du Val de Rueil, pour le duc de Normandie, plusieurs travaux de peinture « c'est assavoir l'ystoire de César et au dessous une liste de bestes et d'images ensi comme est commencée; item, la galerie a l'entrée de la salle en laquelle est la chace parfaire ainsi comme est commencée; item en la grant chapelle fere les ystoires de Nostre Dame, de sainte Anne et de la Passion entour l'autel, ce qui en y pourra estre fet ; item, pour dossier ou tables dessus l'autel, III hystoires, c'est assavoir au milieu la Trinité et en l'un des cotez une hystoire de saint Nicolas et en l'autre de saint Loys, et au dessouz des hystoires du tour de la chapelle.... Et toutes ces choses dessus dévisées seront fetes de fines couleurs a huile et les champs de fin or enlevé et les vestemens de Notre Dame de fin azur et bien loialement toutes ces choses vernisser et assonnier entièrement sans aucune deffaicte. » Quelques-uns de ces sujets paraissent des sculptures que Jean Coste était chargé de décorer; mais d'autres, tels que la vie de César, la chasse dans la galerie, les scènes de Notre Dame, de sainte Anne et de la Passion autour de l'autel, semblent être, quoi qu'en disent Crowe et Cavalcaselle (1), des peintures sur muraille ou sur bois ; s'il s'était agi de sculptures à décorer, on n'aurait pas dit au peintre, pour les sujets autour de l'autel de la grande chapelle, de faire « ce qui en y pourra estre fet (2). » Outre cette mention importante, nous

(1) Crowe et Cavalcaselle. *Les anciens Peintres flamands*, traduction Delepierre; Bruxelles, 1862, t. I, p. 8.

(2) M. de Laborde. *Les Ducs de Bourgogne;* t. III, p. 460.

pouvons encore citer, pour la France, les statuts des tailleurs d'images, enlumineurs et peintres de Paris datant de 1391, où il est question à diverses reprises du mélange des couleurs par l'huile. Six ans plus tard, en 1397, Jean Bersejay, peintre du duc d'Orléans, fait une grande bannière à « huille » pour le château de Blois. Et en 1399, les voûtes, voussures, ogives et formes de pignons de l'église saint Paul à Paris « sont imprimez a huile (1). »

En Italie, des essais de peinture à l'huile avaient aussi eu lieu ; un traité de Ghiberti fait connaître que « Giotto (1276-1334) employait ce procédé. Ses successeurs ne l'imitèrent point; mais Cennino Cennini, élève du peintre Gaddi, écrivit un traité sur la peinture dans lequel se trouvent des chapitres consacrés au mélange de l'huile avec les couleurs en 1437, date où le procédé usité dans les Pays-Bas commençait seulement à être connu en Italie (2).

Revenant aux documents de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, nous y trouvons beaucoup d'autres mentions vers la fin du quatorzième siècle et au commencement du quinzième. Un extrait du compte de la ville et prévôté de Valenciennes pour l'année 1373, révèle nettement le mélange des couleurs à l'aide de l'huile de lin ; on y lit: « LIII livres d'ole de linnis pour faire couleurs. » Non loin de Valenciennes, à Mons on peignait, en 1379 de « couleurs a oile. » De même, à Lille, en 1383, un peintre d'Ypres, Jean Mannin, reçoit une somme « pour avoir painturé de couleurs a ole. » En 1387, maître Pierre Dubos, exécute des peintures à huile de lin dans le château du duc à Hesdin. Le peintre du duc de Bourgogne, Jean de Beaumetz, emploie souvent l'huile pour la décoration de la Chartreuse de Champmol, près de Dijon; en 1388 le peintre Robert l'emploie aussi dans la cathédrale de Cambrai. Un compte de l'Écluse près Bruges, pour 1395-1396, nous apprend que Robert Van Latthem a décoré un crucifix, sur lequel le Magistrat prête serment, de couleurs à l'huile (oly verwen); nous trouvons une mention semblable dans les mêmes comptes en 1404-1405.

C'est, personne ne l'ignore, en 1410 qu'aurait eu lieu l'invention de la

(1) Delaborde, Ouv. cit.; t. I, p. LXIV et t. III, p. 147 et 178.

(2) Crowe et Cavalcaselle. Ouv. cit.; t. I, p. 42.

peinture à l'huile par Jean Van Eyck. Après cette date, nous trouvons des mentions tout à fait semblables à celles qui précèdent. Dans un compte de la ville de Gand pour 1411-1411, il est question d'une bannière peinte à l'huile (van olye verwen); dans un compte de l'hôtel d'Antoine de Brabant pour 1411, on se sert d'une expression analogue, met olyen. Les comptes de Gand nous font encore connaître: en 1419 le renouvellement de peintures murales en bonnes couleurs à l'huile (finen goude ende met olyen); en 1425 la décoration d'une statue aussi à l'huile (olinne veruwe); en 1437, des bannières peintes à l'huile, (van olye verwen). En 1419, 1421, 1427, 1431, le peintre du duc de Bourgogne, Hugues de Boulogne et plusieurs autres avec lui exécutent divers travaux « a ole, a oile, a huille (1). » Une délibération extraite des registres de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers constate qu'en 1420 Jean Van Eyck avait présenté à cette confrérie une tête peinte par lui avec des couleurs délayées à l'huile, ce qui lui valut des compliments; les expressions flamandes *door hem met olie vermengde verf gemacht* sont tout à fait analogues à celles des textes que nous avons reproduits plus haut et n'indiquent nullement une nouvelle manière de délayer les couleurs à l'aide de l'huile.

De tout ce qui précède, il résulte d'une manière claire, évidente, que la peinture à l'huile était connue et mise en pratique longtemps avant Jean Van Eyck. Peut-être quelques-uns de nos lecteurs nous diront avec Crowe et Cavalcaselle et un de leurs savants annotateurs : sans doute la peinture à l'huile était employée avant les Van Eyck, mais c'était pour la décoration de bannières ou de statues de pierre exposées en plein air et aux intempéries des saisons, pour des œuvres du domaine de l'industrie et ne présentant point un caractère artistique (2). A cette objection, nous pourrions d'abord répondre que la question posée étant celle de l'invention, et non des perfectionnements, de la peinture à l'huile, il nous suffit d'établir que ce procédé était

(1) De Laborde. *Les Ducs de Bourgogne;* t. I. pessim.

(2) Crowe et Cavalcaselle. *Les anciens Peintres flamands*, traduction Delepierre; Bruxelles, 1863, t. II, p. xlix et lx.

trouvé et fréquemment pratiqué longtemps avant les Van Eyck, sans avoir à rechercher si on en trouve l'emploi pour des statues de pierre ou des panneaux de bois, pour des bannières exposées à l'air ou pour des retables d'autel, pour des travaux du domaine de l'industrie ou du domaine de l'art. Mais est-il bien vrai qu'on ne se servait point de la peinture à l'huile au quatorzième siècle pour des travaux ayant un caractère artistique et n'étant point exposés aux intempéries des saisons? Plusieurs des mentions que nous avons publiées réfutent l'objection : en effet, il faut nécessairement ranger dans le domaine de l'art les épisodes de la guerre navale de Sicile représentés en 1320 sur les murs de la galerie intérieure du château de Conflans, les apôtres figurés en 1325 dans la splendide église des Clarisses de Saint-Omer, la vie de César, les chasses et les sujets religieux exécutés en 1355 au château du Val de Rueil; or, tout cela était peint à l'huile et se trouvait dans l'intérieur des édifices. Mais, objecte-t-on encore, on n'a conservé aucun tableau en couleurs à l'huile, antérieur aux Van Eyck. Nous ferons d'abord remarquer que cela n'a rien d'étonnant, puisqu'au quatorzième siècle on peignait très peu de tableaux et que presque tous ceux dont parlent les documents ont disparu, de même que les statues et les peintures murales mentionnées plus haut. Nous ajouterons qu'il reste de cette époque trois panneaux, sur lesquels nous avons déjà appelé l'attention de nos lecteurs : les auteurs qui soutiennent le plus vivement la thèse de l'invention de la peinture à l'huile par Jean Van Eyck, Crowe et Cavalcaselle, reconnaissent eux-mêmes que deux de ces tableaux, le crucifiement de Saint-Sauveur de Bruges et les volets peints par Broederlam pour le retable conservé à Dijon, doivent probablement le coloris vigoureux et le ton éclatant de leurs draperies à l'emploi de l'huile (1).

On nous demandera encore comment, dans notre thèse, nous pouvons expliquer le récit si net de l'historien de l'art, Vasari, qui raconte de la manière suivante la découverte de la peinture à l'huile. Jean Van Eyck, ayant fait diverses essais pour composer un vernis à l'aide de l'huile de lin et

(1) Crowe et Cavalcaselle. Ouv. cit.; t. I, p. 24.

de l'huile de noix « s'aperçut qu'en mélangeant ces huiles aux couleurs, il » obtenait une peinture ayant beaucoup plus de corps, qui non-seulement » séchait bien et pouvait supporter l'eau sans dommage, mais encore que le » coloris acquérait plus de vigueur et avait un certain lustre, sans l'aide de » vernis. Ce qui paraissait encore plus étonnant, c'est que les couleurs se » mélangeaient beaucoup mieux qu'à la détrempe. » Vasari dit ailleurs : « Ce fut une très belle invention et un grand perfectionnement dans l'art de la » peinture que de trouver la manière de colorier a l'huile, dont le premier » inventeur fut en Flandre, Jean de Bruges. » Guicciardini, en parlant des peintres de la Flandre, dit, d'après Vasari, que la découverte de la peinture à l'huile est due à Jean Van Eyck; et les historiens flamands J. Marchand, Pierre Opmeer et Karl Van Mander ont plus tard parlé de même, sans indiquer d'autres sources.

Nous croyons pouvoir réfuter l'argument tiré du récit de Vasari. Cet auteur italien a écrit en 1550, c'est-à-dire près d'un siècle et demi après la date communément adoptée pour la découverte de la peinture a l'huile. Pour apprécier la valeur de son témoignage, il importe de connaître les textes antérieurs à 1550, où il est question de Jean Van Eyck au sujet des procédés qu'il a employés pour peindre. Le plus curieux et le moins connu est un extrait des registres de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers, où il est dit qu'en 1549 les nobles d'Anvers décernèrent à l'Académie de peinture une coupe offrant le portrait de Jean Van Eyck. « C'était, dit le registre, pour rappeler une seance » de l'année 1420, pendant laquelle Jean Van Eyck avait presente une tète » peinte par lui avec des couleurs délayées à l'huile, ce qui lui avait valu les » félicitations de la confrérie (1). » Dans ce passage il est question d'une peinture à l'huile exécutée en 1420, pour laquelle on félicite l'artiste ; mais on ne le mentionne pas comme l'inventeur de ce procédé. Et, cependant, il eût ete logique de le faire, si réellement il avait trouvé cette nouvelle maniere de

(1) In't jaer 1549 is er door den Antwerpschen adeel eenen drinkbeker vereert aen deze school.... waerop verbeeld waren Jan Van Eyck, om te vereeuwigen dat het aen deze school was dat Jan Van Eyck in het jaer 1420, in eene vergadering eene hooft toonde, door hem met olie vermengde verf gemacht, waer over hy gecomplimentert is geworden (Extrait des registres de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers). Cet extrait est cite par De Kirchoff, *Notice sur l'Académie d'Anvers*; Anvers, 1824.

peindre. L'épitaphe de ce vieux maître, où il est question de son talent se tait aussi sur cette découverte.

Un second texte concernant Jean Van Eyck et ses travaux sur les couleurs, se lit dans le *Liber de viris illustribus* rédigé en 1454 et 1455, c'est-à-dire environ quinze ans après la mort de l'illustre peintre flamand, par l'italien Barthélemi Facius. Cet auteur consacre une page de son livre à Jean Van Eyck, qu'il appelle *Joannes Gallicus*, Jean de France, sans doute parce que la Flandre était presque tout entière du domaine de la couronne de France. Voici le passage relatif au sujet qui nous occupe : « Jean le français est regardé » comme le premier des peintres de notre siècle ; il est assez savant dans les » lettres et surtout en géométrie et dans les arts qui touchent au rehaussement » de la peinture ; on croit que c'est ce qui lui a fait découvrir, au sujet des » propriétés des couleurs, beaucoup de choses connues de l'antiquité qu'il avait » trouvées dans la lecture de Pline et d'autres auteurs (1). » Facius énumère, à la suite de ce passage, un certain nombre de tableaux de Jean Van Eyck, qui se trouvaient en Italie. Ainsi, tout en parlant des découvertes de Jean Van Eyck au sujet des propriétés des couleurs, il ne dit rien de l'invention de la peinture à l'huile ; et cependant ce procédé était déjà, à cette époque, tellement estimé en Italie que le peintre Antonello de Messine était allé l'étudier en Flandre.

Le troisième texte cité au sujet de la peinture à l'huile et de Jean Van Eyck provient du Traité d'architecture d'Antoine Averlino dit Filarete, sculpteur et architecte florentin, écrit en 1464. Dans ce traité, ouvrage encore inédit, dont deux exemplaires se trouvent à Florence, l'un à la bibliothèque Magliabechiana et l'autre à la bibliothèque du palais Pitti, on lit au sujet de la peinture à l'huile : « En Allemagne (l'auteur donne ce nom aux Pays-Bas, sans doute parce que plusieurs provinces de cette contrée, entr'autres une petite partie de la Flandre, étaient sous la suzeraineté de l'empire allemand),

(1) Joannes Gallicus, nostri sæculi pictorum princeps judicatus est, litterarum nonnihil doctus, geometrie præsertim et earum artium quæ ad picturæ ornamentum accederent, putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse, quæ ad ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum didicerat.. ... 1745, p. 46.

« en Allemagne, les peintres travaillent bien à l'aide de couleurs à l'huile ; » c'est surtout maître Jean de Bruges (Van Eyck) et maître Roger (Van der » Weyden) qui ont très habilement employé ce procédé. (1) » Ici encore, il est question de peinture à l'huile et de Jean Van Eyck ; mais on ne signale point ce maître comme l'inventeur de cette manière de peindre. On le met sur le même rang que Roger Van der Weyden,

Voilà les seuls documents du quinzième siècle qui concernent tout à la fois Jean Van Eyck et la peinture à l'huile. Il n'y est cité comme étant l'inventeur de procédé ni en Italie ni en Flandre. Si l'on consulte dans cette dernière contrée les documents, les comptes, les devis où il est question de peintures à l'huile durant les vingt à trente ans qui précèdent la date de 1410, et les vingt à trente ans qui la suivent, on trouve toujours les mêmes termes pour désigner cette manière de peindre. La date de 1410 n'a laissé aucune trace ni dans les historiens, ni dans les documents ; nulle part, il n'est question d'une révolution importante qui aurait éte introduite à cette époque.

Au milieu du seizième siècle, 140 ans après l'annee où Jean Van Eyck aurait inventé la peinture à l'huile et 109 ans après sa mort, l'italien Vasari, raconte longuement les expériences que ce peintre aurait faites pour trouver un vernis siccatif, et ensuite la découverte du nouveau procédé. D'où tient-il ces détails? Il ne le fait pas connaître. Est-ce de l'Italie ? Mais les écrivains italiens du siècle précédent n'en parlent point, même dans les passages où il est question de Van Eyck et de la peinture à l'huile. Est-ce de la Flandre, pays avec lequel Vasari semble n'avoir pas éte sans relations ? Mais là aussi, les écrivains antérieurs à Vasari se taisent sur cette découverte, et même, une année avant celle où il écrivait, en 1549, dans une séance où l'on offrait, comme nous venons de le voir, une coupe ornée du portrait de Jean Van Eyck à l'occasion d'une tête peinte à l'huile qu'il avait présentée à l'académie d'Anvers, cet artiste n'est point désigné comme l'inventeur du procédé.

---

(1) Nella Magna si lavora bene in questa forma, maxime da quello maestro Giovanni da Bruggia e maestro Ruggieri, e quali hanno adoperato optimamente questi colori a olio.

Comment donc Vasari a-t-il pu raconter, dans un long et intéressant récit, la découverte d'un vernis siccatif et de la peinture à l'huile par Jean Van Eyck ? Cela peut s'expliquer, si nous ne nous trompons, par la légende qui s'était formée autour de l'invention de cette nouvelle manière de peindre, comme elle s'est formée autour de tous les grands noms et de toutes les grandes choses, et aussi par l'imagination de Vasari et le genre qu'il a adopté en écrivant l'histoire des peintres. Lorsque des tableaux flamands peints à l'huile eurent été transportés en Italie, une sorte d'enthousiasme s'empara des artistes pour le nouveau procédé : le peintre Antonello de Messine vit à Naples un tableau à l'huile de Jean Van Eyck, et il admira tellement la vivacité du coloris, le ton uni et la beauté de ce travail, qu'abandonnant toute autre besogne il se rendit en Flandre, alla à Bruges et entra en relations avec Jean Van Eyck (1). Étant donnés le talent et la renommée de ce dernier maître et l'éclat de son coloris incomparablemenl supérieur à celui des peintres qui l'avaient précédé et qui l'ont suivi, le fait que nous venons de rapporter a pu suffire à Vasari pour attribuer l'invention de la peinture à l'huile à Jean Van Eyck. Lorsqu'on lit la Vie des peintres de cet auteur et qu'on y remarque, avec de nombreuses erreurs de date et de circonstances accessoires, une imagination méridionale qui recherche l'anecdote et se plaît à une narration intéressante plus qu'à la vérité historique, on conçoit qu'il a pu choisir le nom illustre de Jean Van Eyck pour lui attribuer la gloire d'avoir inventé la peinture à l'huile et entourer cette découverte de détails attirant l'attention du lecteur. Vasari étant en Italie l'historien en quelque sorte classique pour la vie des peintres, son récit a été accueilli avec empressement par les écrivains des Pays-Bas, dont il flattait l'amour-propre national : et ainsi a pu se faire la croyance qui attribue à Jean Van Eyck l'invention de la nouvelle manière de peindre.

Quant à nous, après avoir étudié les documents, les récits des historiens et les tableaux qui nous restent du quatorzième et du quinzième siècle, nous avons acquis la conviction que Vasari s'est trompé,

(1) Crowe et Cavalcaselle. Ouv. cit.; t. I, p. 205.

mais qu'on ne peut refuser aux Van Eyck la gloire d'avoir rendu un grand service au sujet du mélange des couleurs. Voici comment nous formulons notre opinion. Durant plus d'un siècle avant les Van Eyck, la peinture à l'huile a été en usage, non-seulement pour des travaux décoratifs et exposés aux intempéries de l'air, mais pour de véritables œuvres d'art, même pour des tableaux; c'est surtout dans les Pays-Bas, qu'on se servait de ce procédé. Toutefois, il était encore bien imparfait, puisque Melchior Broederlam à la fin du quatorzième siècle ne l'a employé, dans ses volets du retable de Dijon, que pour les draperies et certains accessoires et jamais pour les carnations. Jean Van Eyck parvint à perfectionner ce mode de peindre, de manière à pouvoir s'en servir pour toutes les parties de ses tableaux, même pour les têtes : et cette dernière circonstance explique les éloges qu'il reçut en 1420 de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers. Et non-seulement les Van Eyck se servirent de la peinture à l'huile même pour les carnations, mais leurs tons et leur coloris sont d'une solidité, d'une puissance et d'un éclat qui n'ont guère été dépassés par les plus grands artistes des siècles suivants. Pour arriver à ces résultats, ils avaient dû apporter de sérieuses améliorations au procédé déjà en usage : et, comme le dit très bien M. de Laborde, « l'importance des perfectionnements apportés par les Van Eyck à cette manière de peindre fut confondue avec le retentissement produit par leurs chefs-d'œuvre. » Ces artistes sont donc les inventeurs, non pas de la peinture à l'huile, mais de la peinture à l'huile *perfectionnée*, ce que M. de Laborde a appelé la *véritable* peinture à l'huile. Nous avons la conviction, que dans ce sens, notre opinion sera acceptée par tous ceux qui consulteront les documents, sans parti pris : les historiens des Peintres flamands de l'École primitive, Crowe et Cavalcaselle, tout en attribuant à Jean Van Eyck la découverte du mélange de ce nouveau médium avec les couleurs (1), émettent cette manière de voir avec des hésitations et des restrictions, qui prouvent qu'en réalité leur pensée ne diffère point essentiellement de la nôtre (2).

Du reste, il faut reconnaître que ce nouveau procédé, si puissant, si utile,

(1) Crowe et Cavalcaselle. Ouv. cit.; t. I, p. 43.

(2) Id., t. I, p. 10, 42, 44; t. II, p. lx.

sous la main de Jean Van Eyck, ne produisit pas toujours les mêmes heureux effets dans les œuvres de ses contemporains et de ses successeurs. Aussi, l'ancienne méthode fut encore conservée longtemps après lui; et, de nos jours même, il serait important d'étudier et de signaler les inconvénients qui peuvent résulter de l'usage excessif de l'huile dans la peinture. (1)

On a aussi attribué aux Van Eyck, d'après Vasari, la découverte d'un vernis formé à l'aide du mélange de l'huile de lin et de l'huile de noix, et l'on a dit que les peintres du quatorzième siècle se servaient d'un vernis résineux (2.) Ici encore, on s'est trompé. Le manuscrit de Montpellier dont nous avons déjà parlé donne, au quatorzième siècle, la composition d'un vernis à l'huile de lin. et dans un compte de 1304 nous avons trouvé des fragments où il est question de vernis roux et de vernis blanc. Si l'on s'en rapporte à Crowe et Cavalcaselle, Melchior Broederlam aurait employé, pour ses panneaux de Dijon, un vernis coloré qui donnait à ses tons une remarquable vivacité et agissait comme glacis. Pour le vernis, comme pour la peinture à l'huile, les Van Eyck auraient non pas fait une découverte mais perfectionné des pratiques déjà en usage. Les peintres du quatorzième siècle n'étaient donc pas au point de vue des procédés, aussi ignorants et aussi inexpérimentés que l'ont cru la plupart de ceux qui se sont occupés de l'histoire de l'art.

---

(1) « L'emploi des huiles siccatives, combiné avec celui des terres d'ombre et de bitume, soit dans le corps de la peinture, soit dans les glacis, a causé la prompte destruction, l'abolition presque complète de la plupart des grandes compositions peintes à l'huile depuis les Van Eyck, à commencer par la Transfiguration de Raphaël et le Cénacle de Léonard de Vinci...... Léonard de Vinci, Raphaël, Titien et les Carrache sont ceux qui ont le plus perdu à l'emploi des procédés nouveaux... Dans la plupart de nos tableaux modernes, au bout de vingt ans les blancs deviennent jaunes, les jaunes roux, les bleus verts, les bruns noirs, puis tout s'efface et la nuit vient.... Il est certain qu'à partir du XV[e] siècle le coloris perdit en vivacité et surtout en durée ce qu'il gagnait en puissance et en harmonie. » *Études sur les Beaux-Arts*, par M. de Mercey; t. II, p. 152.

(2) Crowe et Cavalcaselle. Ouv. cit.; t. I, p. 24.

CHAPITRE XXIV.

L'ART FLAMAND AU XIV[e] SIÈCLE, AU POINT DE VUE DE SES RELATIONS & DES INFLUENCES QU'IL A SUBIES OU EXERCÉES.

Relations artistiques des villes de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, entr'elles, avec le Brabant, la Hollande et le pays de Liège, avec la Picardie et le Vermandois, avec Paris et diverses provinces de la France. — L'Ecole flamande du quatorzième siècle ne procède ni de l'École de sculpture de Tournai, ni de l'École de Liège, ni de l'École rhénane, ni des maîtres français : elle est autochthone. — Sa tendance principale est l'imitation de la nature ; elle a préparé l'École des Van Eyck et des maîtres du quinzième siècle.

DEPUIS longtemps, on répète qu'au moyen-âge les artistes ne quittaient guère leur ville, leur contrée natale. S'il fallait s'en rapporter aux assertions des historiens, les peintres, les sculpteurs et tous ceux qui s'occupaient de travaux artistiques avant la Renaissance, ne se seraient guères inspirés que des leçons et des traditions de leur maître, des œuvres, des monuments et des sites de leur cité et de leur province. Les corporations, les jurandes et les maîtrises retenaient, assure-t-on, tous les artistes dans un cercle protecteur, mais étroit et rigoureusement fermé; pas d'horizon, pas de progrès, pas d'influence extérieure : toujours la reproduction des types consacrés, toujours les mêmes procédés, toujours le ***nihil innovetur nisi quod traditum est.***

Cette opinion, qui a fait porter les appréciations les plus fausses sur l'histoire de l'art au moyen-âge, est complètement erronée, au moins pour le nord de la France. De même que les marchands des villes commerçantes de la Flandre allaient, comme le prouvent les registres aux bourgeois, s'établir dans les cités voisines et conduisaient eux-mêmes les produits de leur industrie aux foires de Thourout, de Provins et de Lagny, dans les halles de Paris, sur les marchés de l'Angleterre et de l'Écosse et dans les ports des villes hanséatiques, de même les artistes de cette contrée allaient souvent s'établir ou exécuter des travaux dans les localités voisines de leur résidence, dans les contrées limitrophes, à Paris et en d'autres provinces plus éloignées, la Normandie, l'Anjou, le Berry, la Bourgogne, et jusqu'en Italie. Il nous sera facile de prouver qu'il en était ainsi à la fin du treizième siècle et au quatorzième, en empruntant quelques faits aux registres aux bourgeois des Archives et aux extraits des comptes que nous publions dans nos *Documents*

VILLARD d'Honnecourt, le célèbre architecte originaire du Cambrésis, qui vivait comme nous l'avons dit plus haut, vers le milieu du treizième siècle, peut être cité comme le type des grands artistes qui s'étaient formés par les voyages non moins que par l'étude. « De même, a écrit M. Quicherat, que tous les hommes de son temps qui savaient quelque chose, Villard avait beaucoup voyagé. « J'ay esté en moult de terres, » dit-il lui-même, et à l'appui de son dire il invoque les monuments réunis dans son album. En effet, c'est presque un itinéraire que ce manuscrit. On l'y voit traverser la France du nord à l'ouest, et parcourir l'empire d'Allemagne jusque par-delà les limites les plus reculées. S'arrêtant une fois à Laon, il y prend le croquis de l'une des tours de la cathédrale, « la plus belle tour qu'il y ait au monde, » à son avis. Ses études minutieuses sur la cathédrale de Reims, prouvent qu'il séjourna longtemps dans cette ville. Son passage à Meaux est constaté par un plan de Saint-Étienne; son passage à Chartres par un dessin de la grande rose occidentale de Notre-Dame. Puis, on le trouve installé devant le portail méridional de la cathédrale de Lausanne, dont il copie la rose existant

encore aujourd'hui. Enfin, l'album atteste un long séjour de l'auteur en Hongrie. (1)

A la même époque, en 1262, les chanoinesses de Nivelles en Brabant qui voulaient faire forger une châsse splendide en l'honneur de leur fondatrice et patronne, sainte Gertrude, demandent à un moine de l'abbaye d'Anchin, située dans le diocèse d'Arras près de Douai, de dessiner le plan de cette châsse et la font ciseler par un autre artiste, peut-être moine de la même abbaye, fils d'un orfèvre d'Arras, qui exécute cette œuvre avec un orfèvre de Nivelles. En 1290, un peintre d'Ypres, Lamsine, travaille à Bruges. De 1299 à 1306, les comptes d'Hesdin offrent le nom de Jean de Saint-Omer, sculpteur qui appartenait peut-être à une famille de sculpteurs de ce nom établie à Tournai au quatorzième siècle; en 1309-1310, un artiste portant le même nom est mentionné dans les comptes de Bruges. La même année 1309, le peintre d'Hesdin, Jacques de Boulogne, est chargé par la comtesse d'Artois de refaire à Boulogne une image du comte défunt. De 1323 à 1327, nous voyons le sculpteur de Tournai, Jean Aloul, mandé à Saint-Omer, à Gosnay et probablement à la Thieuloye près Arras, pour d'importants travaux. En 1330, avant de faire dorer et orner de peintures le campanile de leur beffroi, les échevins d'Ypres envoient Henri Manin, étudier l'ornementation des beffrois de Bruges, de Tournai et de Valenciennes, voyage qui dure « plusieurs fois de XV jours, » et se fait aux frais de la ville. En 1344, un verrier de Béthune est appelé pour travailler à Aire; et durant tout le reste du siècle, nous voyons plusieurs verriers appartenant à une famille de Gand et à une famille de Gosnay, travailler successivement dans les églises de Lille, Douai et Cambrai.

Les échevins de Lille, qui voulurent en 1345 s'assurer de la solidité des travaux qui s'exécutaient au clocher de l'église Saint-Étienne en leur ville, mandèrent, pour visiter ces travaux, les maîtres maçons ou architectes de l'abbaye Saint-Vaast d'Arras et de l'abbaye d'Anchin. Dans la même ville, nous voyons le Magistrat appeler le sculpteur de Tournai, Jean d'Escamaing, en 1348-1350 et de nouveau en 1369-1370. En 1353, un ouvrier

(1) *Revue archéologique*, 1re série, t. VI. Article de M. Quicherat, p. 66 et 67.

de haute lice d'Arras travaille à Tournai, et plus tard, parmi les premiers hauteliceurs résidant à Lille, nous en trouvons aussi qui viennent d'Arras. Le chapitre de la cathédrale de Cambrai charge en 1355 un orfèvre de Paris et plus tard un orfèvre d'Arras de ciseler la grande châsse de Notre-Dame. Le comte Louis de Male fait venir de Tournai le sculpteur Sanders, pour travailler en 1360 à son château de Gand. La même année, un peintre de Saint-Omer, Jean de Croquemacre, est mandé à Hesdin. En 1367, les échevins de Lille commandent à un hauteliceur d'Arras les tapisseries dont ils veulent faire présent au roi de France. De 1373 à 1376, Louis, de Mons, exécute des travaux de peinture à Valenciennes. En 1373, Jean de Hasselt, le peintre en titre de Louis de Male, décore une chapelle à Courtrai, et plus tard, nous le trouvons à Gand dans le château du comte et dans la chapelle des Cordeliers. André Beauneveu, le célèbre sculpteur de Valenciennes, qui était en 1361 bourgeois de cette ville, où il avait sa résidence ordinaire, semble avoir exécuté diverses œuvres en 1360 au château de la Motte-au-Bois dans la forêt de Nieppe et en 1374-1375 à l'hôtel-de-ville de Malines; il travailla certainement à Courtrai en 1374 et à l'hôtel-de-ville d'Ypres en 1377; en 1378 le chapitre de Cambrai le manda pour visiter les importants ouvrages qui se faisaient au dôme de la cathédrale de cette ville. Le tailleur de pierre Guillaume de Thielt, que nous voyons en 1381 et 1384 à la halle échevinale d'Ypres, où il tailla une image avec des anges pour la chapelle, sculpta en 1391 et en 1397 la bretèque de l'hôtel-de-ville de Lille.

En 1370, un Jean de Valenciennes décore le ghiselhuus de Bruges; en 1386, le duc Philippe-le-Hardi mande le sculpteur Hans de Tournai à Gand; en 1391, un autre sculpteur de Tournai, Martin de Saint-Omer, exécute des travaux à Douai; vers 1391, Melchior Broederlam, le peintre d'Ypres, s'occupe pendant un temps assez long de l'ornementation du château d'Hesdin, et en 1393-1394 le duc lui envoie à Ypres Hugues de Boulogne, le fils jeune encore d'un de ses peintres récemment décédé, afin « de apprendre son mestier. » Le sculpteur de Tournai, Jacques de Brabant, qui en 1395 taillait des gargouilles au beffroi de cette ville, fait en 1399 un accord avec le chapitre de la cathédrale de Cambrai où il commence un important travail, et, après sa mort arrivée en 1400, le chapitre conclut un nouvel

accord avec Jean Tuscap, autre sculpteur de la même ville de Tournai. Au sujet des horloges, qui étaient, au quatorzième siècle, des œuvres artistiques très curieuses, nous rappellerons que la célèbre horloge à sonnerie du château de la Motte-au-Bois, dans la forêt de Nieppe, fut fabriquée par l'horloger lillois Pierre Demmileville, qui fit une convention à ce sujet en janvier 1380 avec Yolande, dame de Cassel. Celle de la cathédrale de Cambrai, citée comme une des merveilles de l'époque, était l'œuvre de Jean de Songnies et de son frère, maîtres de Valenciennes; le cadran avait été fait par un prêtre de la même ville de Valenciennes, et les soufflets confectionnés à Lille; on appela, pour donner son avis sur cet important ouvrage, maître Guillaume, organiste de Saint-Quentin, qui travaillait alors à l'abbaye de Maroilles. Ainsi, voilà, pour un seul uuvrage, des artistes mandés de tous les points du nord de la France.

Nous aurions pu étendre considérablement cette nomenclature, si nous avions cité toutes les mentions que nous avons reproduites dans nos *Documents*, et surtout si nous avions donné les noms des orfèvres, des verriers, des tapissiers et des brodeurs, qui changeaient de résidence et allaient s'établir en diverses villes du nord de la France. Ce que nous venons de dire suffit pour prouver que les maîtres du moyen-âge ne restaient pas toujours renfermés dans les murs de leur ville, et qu'il existait, entre les ateliers des diverses cités de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, des relations qui mettaient les artistes en communication avec d'autres artistes, leur faisaient voir les œuvres d'autres maîtres, les tenaient au courant des procédés suivis en d'autres écoles et devaient contribuer à perfectionner leur talent et à élargir l'horizon de leurs pensées.

Des rapports de même nature existaient avec les provinces limitrophes de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, au nord, à l'est et au sud. Au sujet du Brabant, nous rappellerons qu'en 1341 le sculpteur de Tournai Guillaume Dugardin fit pour Louvain un célèbre tombeau, qu'en 1372 Hans de Malines, brodeur, fut reçu bourgeois de Valenciennes, qu'en 1374 André de Valenciennes sculpta une statue pour l'hôtel-de-ville de

Malines et qu'en 1398 Henri le verrier, de cette même cité de Malines, travailla à Dijon avec des artistes flamands. Concernant la Hollande, plusieurs mentions existent aussi, bien qu'elles soient moins explicites : nous trouvons dans les comptes des ouvrages exécutés à Dijon, les noms des verriers Nicolas d'Utrecht et Gossuin de Bois-le-Duc, du peintre Jean Malouel, qui était originaire de la Gueldre, et des deux célèbres sculpteurs Nicolas Sluter et Nicolas Van de Werve, qui paraissent avoir reçu le jour dans la partie septentrionale des Pays-Bas. Avec Liège et les autres provinces situées à l'est, la Flandre, l'Artois et le Hainaut ont eu des rapports artistiques qui sont encore mieux constatés : tout ce que nous avons dit de Jean Pépin de Huy, de Jean de Liège, de Nicolas Josès et des autres fondeurs et batteurs de cuivre de Dinant le prouve surabondamment.

Beaucoup d'artistes des Pays-Bas allaient s'établir en France et surtout à Paris. Ce n'est pas l'un des faits les moins importants et les moins curieux de l'histoire de l'art, que l'existence de rapports suivis, entre les provinces du nord d'un côté et de l'autre la Picardie, le Vermandois et la capitale de la France. Ces rapports semblent avoir existé durant l'ensemble du quatorzième siècle, comme l'indiquent le nom d'un peintre qui en 1318 travailla au maître-autel de la cathédrale de Cambrai, Jacques de Senlis, peut-être un parent du Robert de Senlis qui en 1311 peignait à l'abbaye de Maubuisson, et les noms d'autres artistes que nous trouvons fréquemment dans les comptes de la cathédrale et de la ville de Cambrai, Jean de Péronne en 1359-1360 et Henri de Lihons et Robert de Lihons de 1364 à 1384. Ils sont établis d'une manière incontestable par le passage des comptes du bailliage de Bapaume, où il est rapporté qu'en 1324, la comtesse d'Artois Mahaut, voulant faire orner les deux tables d'autel en chêne de la chapelle de son château de Bapaume, manda auprès d'elle un peintre de Saint-Quentin, Jean de Lagny, qui s'engagea par une convention à exécuter ce travail et l'exécuta en effet. En 1360, pour réparer les dégâts commis en divers endroits au château d'Hesdin, on appelle, avec le peintre Jacques Le Croquemacre, de Saint-Omer, frère Jean, de l'abbaye de Dampmartin. Les registres aux bourgeois de Valenciennes nous offrent en 1379, le nom du peintre Jean Beauvarlet, surnommé de Corbie, sans doute à cause

de son lieu d'origine, en 1382-1383, celui de Nicolas de Pikeigny, peut-être de la Picardie, qui fournit une statue de saint Jean-Baptiste pour le retable de l'autel de la duchesse de Brabant (1), et en 1388, celui d'un autre peintre Guillaume de Bonmale, de Chauny. Nous avons déjà dit que le maître des orgues de Saint-Quentin fut mandé à Cambrai par le chapitre métropolitain. Dans le même ordre d'idées, nous pouvons encore rappeler que Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne et comte de Flandre, fit exécuter en 1376-1377, en 1396-1397 et en 1400-1401, divers travaux par le peintre Nicolas (Colart) de Laon.

C'EST surtout à Paris que les artistes du nord de la France allaient établir leur résidence. Cette ville, comme nous avons eu l'occasion de le dire plus haut, était déjà au quatorzième siècle le centre du commerce des objets de luxe et d'art. Les comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut, qui y avaient des hôtels ainsi que les ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne, y séjournaient souvent et y prenaient part aux fêtes somptueuses et aux tournois donnés par les rois de France. Nous avons suffisamment parlé des dépenses que les comtes et les comtesses de Flandre, d'Artois et de Hainaut y faisaient au point de vue de l'orfèvrerie et des tapisseries de haute lice, et du grand nombre d'orfèvres et de hauteliceurs flamands qui s'étaient établis en cette ville. Nous ne signalerons ici que les faits relatifs aux enlumineurs, aux sculpteurs et aux peintres originaires du nord de la France, qui fixèrent leur résidence dans la capitale ou furent chargés de travaux importants dans les provinces du centre.

En 1311, au nombre des bourgeois de Paris, se trouvait l'habile sculpteur Jean Pépin, de Huy, dont le surnom semble indiquer qu'il était né dans les Pays-Bas. A cette date, la comtesse d'Artois Mahaut lui fit exécuter le tombeau de son mari, œuvre dont s'occupèrent aussi le peintre Jean de Larbroie, que nous avons vu travaillant à Hesdin, et le sculpteur Jean de

(1) DE LABORDE. *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 287 ; extrait d'un compte des ducs de Brabant pour l'année 1382-1383, fol. 152 v°.

Berquesen ou Brukessent qui en 1299 travaillait aussi à Hesdin. Jean Pépin fit encore pour Mahaut, plusieurs autres œuvres importantes; en 1312, avec le peintre Robert de Senlis et l'orfèvre d'Arras Jean Baillon; le tombeau de Robert II d'Artois, enterré à l'abbaye de Maubuisson, en 1315, le tombeau de Jean, l'un des fils de Mahaut, enterré à Poligny, avec l'aide de Jean de Lampernesse et de Jean de Namur, sans doute aussi originaires des Pays-Bas, et de Jean de Rouen; et en 1317, encore une sépulture monumentale pour Robert, autre fils de Mahaut, œuvre à laquelle coopérèrent « Baudet de Merre, Guillaume Alou, Maciot Pavoche et Renaud de Verdun, » quatre « tombiers, » dont les deux premiers ont des noms qui rappellent le nord de la France.

Les travaux que la même comtesse Mahaut fit exécuter en son château de Conflans, près Paris, nous font connaître un peintre qui semble aussi, d'après son nom, originaire des Pays-Bas, Pierre de Bruxelles, reçu bourgeois de Paris; comme nous l'avons dit plus haut, en 1320 il traça sur les murs de ce château, une grande peinture murale représentant divers épisodes d'une expédition navale du comte de Bourgogne en Sicile, et il reçut encore à ce sujet une somme de la comtesse en 1329.

D'autres passages des comptes nous montrent Mahaut ayant en 1302 auprès d'elle « Maciot, » l'enlumineur du roi de France, et achetant en 1329 des livres à Thomas de Maubeuge, libraire à Paris.

DURANT la seconde moitié du quatorzième siècle, nous trouvons à Paris plusieurs célèbres artistes originaires des Pays-Bas. le peintre Jean de Beaumetz, qui après avoir résidé à Arras et en 1361 à Valenciennes, était allé s'établir dans la capitale, d'où Philippe-le-Hardi le manda en Bourgogne; le valenciennois André Beauneveu, à qui Charles V confia l'exécution de son tombeau et de ceux de ses prédécesseurs Philippe de Valois et Jean-le-Bon; Hennequin ou Jean de Bruges, le peintre du Roi, qui enlumina une Bible; Jean de Marville, que Philippe-le-Hardi fit venir aussi de Paris en Bourgogne; et Hennequin ou Jean de Liège, à qui Charles V commanda, entre autres travaux, les deux plus importantes statues du

splendide escalier du Louvre, pour lequel furent aussi employés plusieurs artistes dont les noms indiquent une origine française.

Nous devons encore ajouter à ces noms celui de l'enlumineur Jacques Coene, peintre flamand, résidant à Paris en date du 28 juillet 1398, qui avait, tout le temps de sa vie, fait des essais sur les procédés à suivre dans l'emploi des couleurs et qui communiqua ses recettes à Giovanni Alcherio, de Milan (1). Cet italien, en 1399, décida Jacques Coene et deux de ses élèves à se rendre à Milan, avec d'autres artistes français, pour travailler à l'ornementation de la cathédrale de cette ville, en leur garantissant une rémunération considérable. (2)

Plusieurs des artistes qui viennent d'être nommés, travaillèrent en diverses régions de la France. Outre le tombeau exécuté par Jean Pépin, de Huy, pour l'abbaye de Maubuisson, nous signalerons celui de Thévenin, le fou du roi Charles V, à l'abbaye de Senlis, celui de Jeanne de Bretagne, veuve de Robert de Flandre, aux Dominicains d'Orléans, et celui qui recouvrait le cœur de Charles V dans la cathédrale de Rouen, tous trois sculptés par Jean de Liège. A ce dernier tombeau, travailla aussi Jean de Marville. Nous n'oublierons pas de rappeler que l'imagier Henri de Bruxelles, en 1381, l'emporta à Troyes

(1) Le manuscrit n° 6741 du fonds latin de la Bibliothèque nationale de Paris donne à cet enlumineur le nom de *Jacobus Cona;* l'italien Cicognara, dans *La Storia della scultura*, t. I, p. 224, l'appelle *Jacopo Cova fiammingo*. Les lettres *u* et *n* ont pu être facilement prises l'une pour l'autre; le manuscrit de Paris offrant la lettre *n*, et le nom de *Cona*, *Cone*, *Coene* étant dans le génie de la langue flamande, nous croyons qu'il est préférable d'adopter l'orthographe *Cona*, *Cone*, *Coene*. M. Giry, dans sa *Notice sur un traité du moyen-âge intitulé De Coloribus et artibus Romanorum* a traduit *Cona* par *Conan*. En tout cas, nous croyons qu'il n'est point possible d'adopter l'opinion de M. Wauters qui, dans son Mémoire sur les *Commencements de l'ancienne École flamande de peinture* (Bulletins de l'Académie royale des sciences, lettres et beaux-arts en Belgique, année 1883, p. 383), fait un seul et même personnage de l'enlumineur et peintre flamand Jacques *Cona* ou *Cova* et du peintre de la ville d'Ypres Jacques Cavael; ce dernier, qui travailla et résida à Ypres de 1398 à 1401, comme le prouvent les documents que nous publions, ne peut être confondu avec Jacques Coene, qui résidait à Paris en juillet 1398 et qui semble être parti pour Milan en 1399. — Les traites du manuscrit n° 6741,, ont été, comme nous l'avons déjà dit, publiés par Mistres Merrifield en 1849; Mrs Merrifield est d'avis qu'une partie des recettes sur les couleurs, contenues dans ce manuscrit, ont éte recueillies par un écrivain du nord de la France au quatorzième siècls, comme le temoignent les allusions à des arts ou à des usages qui sont de cette époque et de ce pays. Voir à ce sujet le savant travaîl de M. A. Giry, dont nous venons de donner le titre et qui a été publié dans la *Bibliothèque de l'École des Hautes-Études* en 1878.

(2) Ces détails se trouvent dans M. A. Wauters, op. et loc. cit.

sur les artistes qui étaient ses concurrents (1), que le duc d'Anjou confia à Jean de Bruges le soin de faire les modèles de ses magnifiques tapisseries de Apocalypse, que le duc de Berry, en 1384, employait, comme tailleurs de pierre, Claus de Mahense (Nicolas de Mayence), Jean de Huy, Hennequin (Jean) Le Flamand et Hennequin (Jean) de Bruges, qu'il avait choisi en 1390 André Beauneveu pour maître des œuvres de peinture et de sculpture de son château de Mehun-sur-Yèvre, et que ce célèbre artiste fit pour le même duc deux manuscrits à miniatures, qui sont des chefs-d'œuvre.

LES ARTISTES des Pays-Bas donnèrent surtout des preuves de leur activité, de leur talent et de leur originalité en Bourgogne, dans les états du duc Philippe-le-Hardi, époux de l'héritière de Flandre Marguerite dès 1369 et comte de Flandre à partir de 1384. Nous avons vu que le duc avait fait exécuter d'importants travaux à son château d'Argilly par Jean de Beaumetz, peintre originaire du nord de la France ; à la Chartreuse de Dijon, les merveilles se multiplièrent. Sculptures en pierre, en marbre et en albâtre de Jean de Marville et de Nicolas Sluter, de Pierre Beauneveu et de Nicolas Van de Werve, aidés de nombreux maîtres flamands et de quelques maîtres français ; sculptures en bois de Jacques de Baers et de Jean de Liège, peintures de Jean de Beaumetz, de Melchior Broederlam et de Jean Malouel, cuivres du fondeur de Dinant, Nicolas Josès, vitraux de Gossuin de Bois-le-Duc, de Robert de Cambrai et d'Henri le Glasemaker, de Malines, ivoires de Berthelot Héliot, tout devait être, d'après la volonté du duc, et tout fut en effet chef-d'œuvre. La Chartreuse de Champmol, devint, comme l'a si bien dit M. Michiels, un musée de l'art flamand.

LES DÉTAILS dans lesquels nous venons d'entrer et les conclusions exposées à diverses reprises dans l'ensemble de notre travail nous permettent d'élucider la question controversée des origines de l'École

(1) De Laborde. *Les Ducs de Bourgogne ;* Paris, 1849, Préface, p. LXXXI, note.

flamande et des influences qu'elle a subies ou exercées. Ne connaissant point les nombreux artistes qui se sont succédé au treizième et surtout au quatorzième siècle dans toutes les villes de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, ne se faisant pas une idée de l'immense mouvement artistique qui existait dans toutes les grandes cités, les villes épiscopales, les riches abbayes et les cours seigneuriales de cette contrée, la plupart de ceux qui ont recherché les origines de l'École flamande, l'ont fait procéder de telle ville, de telle province, de telle contrée voisine, où ils avaient retrouvé quelques noms d'artistes, quelques monuments anciens. Nous allons exposer ces différentes opinions et réfuter ce que, selon nous, elles peuvent avoir d'inexact ou d'exagéré.

M. Waagen et, d'après lui, M. Héris, ayant étudié les monuments funéraires de Tournai dont nous avons parlé plus haut, ont cru pouvoir regarder ce qu'ils ont appelé l'École de sculpture de cette ville comme l'une des sources d'où est sortie l'École flamande du quinzième siècle. Les sculptures et les sculpteurs de Tournai ont eu, nous le reconnaissons très volontiers, leur part d'influence dans l'ensemble du mouvement artistique, qui s'est produit à la fin du quatorzième siècle et au commencement du quinzième : mais, dans toutes les grandes villes de nos trois provinces, à Arra et à Saint-Omer, à Valenciennes et à Bruges, nous avons trouvé des monuments aussi remarquables que ceux de Tournai, et des sculpteurs, des peintres, des miniaturistes, auteurs d'œuvres non moins nombreuses et non moins importantes. Le mouvement artistique, qui a existé à Tournai, s'est produit dans l'ensemble des villes de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut; l'honneur en revient à toutes en général et à chacune d'elles en particulier. On ne peut attribuer à Tournai que sa quote-part d'influence.

La Flandre, l'Artois et le Hainaut étaient aussi en relations artistiques avec les provinces qui l'avoisinaient : nous l'avons démontré par un certain nombre de faits. Au nord et à l'est se trouvaient la Hollande, le Brabant, le comté de Namur, l'évêché de Liège et le Luxembourg. Il y eut, entre ces diverses provinces, qui avaient à peu près les mêmes tendances, en tenant compte toutefois de l'influence germaine qui devait être plus marquée dans la Hollande, le pays de Liège et le Luxembourg, un échange réciproque au point de vue du développement des diverses branches de l'art. Mais il y aurait exagération à dire avec M. Héris que la ville de Liège a exercé une influence prépondérante et

qu'elle est, avec Tournai et Cologne, le berceau de l'art flamand. Malines, avec ses riches monuments et ses nombreux artistes, Dinant, avec ses fondeurs et ses habiles ouvriers en métal, Maestricht, avec ses vieux maîtres, peuvent revendiquer leur part d'influence comme Liège. Et de leur côté, Bruges, Gand et Ypres, Lille, Tournai et Valenciennes, Cambrai, Arras et Saint-Omer, qui étaient des centres artistiques non moins importants, ont dû exercer aussi une action sur la Hollande, le Brabant et le pays de Liège. Il y a, comme nous venons de le dire, une réciprocité d'influences, dans laquelle la Flandre, l'Artois et le Hainaut ont une part qui n'est pas inférieure à celle des contrées septentrionales.

Ainsi que nous l'avons établi plus haut par un certain nombre de faits, nos trois provinces ont été en relations artistiques avec les pays français qui leur étaient limitrophes du côté du sud, la Picardie et le Vermandois. L'échange mutuel d'influence dont nous venons de parler pour le nord s'est opéré au midi, avec la différence amenée par le caractère des populations qui avaient des tendances moins énergiques et moins rudes que les populations d'origine tudesque. Dans la Picardie, le Vermandois et le Beauvaisis, il a dû aussi y avoir, depuis les croisades jusqu'au quinzième siècle, des artistes qui ont exécuté d'importants travaux et formé des élèves. Nous croyons que si l'on parvient un jour à réunir un certain nombre d'œuvres des sculpteurs, des peintres, des miniaturistes et des graveurs de sceaux des écoles primitives de toutes les villes importantes échelonnées entre Utrecht et Beauvais, on y trouvera la preuve d'une influence exercée de contrée en contrée et de l'existence, au point de vue des idées dont l'art s'inspirait, des tons qu'il recherchait et des procédés en usage, d'une sorte de progression ascendante et descendante, dont les provinces de Flandre, d'Artois et de Hainaut pourraient être regardées comme le centre, parce qu'elles appartenaient en partie aux pays de langue tudesque et en partie aux pays de langue française.

AU-DELA de ces pays limitrophes, se trouvaient deux grands et puissants états avec lesquels nos provinces ont eu aussi des rapports artistiques, l'Allemagne et la France.

Au sujet de l'Allemagne, nous nous trouvons en présence d'une question agitée depuis un certain nombre d'années déjà dans l'histoire de l'art. Des écrivains allemands ont essayé de prouver que l'École flamande de peinture procède de l'École allemande des bords du Rhin; celle-ci aurait précédé l'École flamande et lui aurait servi de guide et de modèle. Cette opinion a été adoptée par la plupart des historiens qui se sont occupés des origines de la peinture flamande depuis trente à quarante ans; M. Héris l'a défendue dans son *Mémoire sur le caractère de l'École flamande;* MM. Crowe et Cavalcaselle l'ont développée à l'aide de nouveaux arguments dans les *Anciens Peintres flamands;* nous-même, nous l'avons exposée en 1859 dans *l'Art chrétien en Flandre.* Elle a trouvé des contradicteurs en M. Michiels et en M. A. Wauters, qui, après l'avoir soutenue en de premiers travaux, l'ont ensuite énergiquement combattue (1).

L'École flamande de la fin du quatorzième et du commencement du quinzième siècle procède, disent les partisans de cette opinion, de l'École rhénane, parce qu'il n'existait, avant la seconde moitié du quatorzième siècle, à proximité de la Flandre, aucune autre École plus propre à exercer une grande influence que celle du Rhin (2). Les provinces rhénanes avaient alors un peintre habile et renommé, maître Guillaume, dont il reste plusieurs œuvres remarquables, avec d'autres travaux importants de la même date et de la même manière, sur les bords du Rhin et notamment dans le musée de Cologne. Les rapports marqués qui existent, ajoute-t-on, entre les vieux maîtres allemands d'un côté, et de l'autre les panneaux exécutés par Broederlam et les œuvres des grands peintres du quinzième siècle, les Van Eyck, Roger de la Pasture (Van der Weyden) et Memlinc, sont une preuve convaincante de l'influence exercée par l'École rhénane. Voilà le résumé de la thèse : nous déclarons, après l'avoir étudiée aussi consciencieusement et aussi impartialement que possible, que nous la croyons peu fondée et même inexacte dans l'ensemble de ses propositions.

(1) A. Michiels. *Histoire de la Peinture flamande*, 1ère et 2ème édition. — A. Wauters. Mémoire sur les *Commencements de l'ancienne École flamande de peinture*, p. 341 et suiv.

(2) Crowe et Cavalcaselle. Ouv. cit., t. I, p. 17. — Héris. *Mémoire sur le caractère de l'ancienne École flamande de peinture*, publié dans les *Mémoires couronnés par l'Académie royale de Bruxelles*, t. XXVII, p. 88 et 89 du Mémoire.

Et d'abord, est-il vrai, comme le disent MM. Crowe et Cavalcaselle, qu'il n'y avait à proximité de la Flandre aucune école plus propre à exercer de l'influence que celle des bords du Rhin? Nous venons de prouver surabondamment, par l'étude des œuvres des sculpteurs, des graveurs de sceaux, des hauteliceurs, des miniaturistes et des peintres, que, dans toutes les grandes villes de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, existaient des maîtres qui ont produit des œuvres importantes, qui ont été appelés dans les villes voisines et au loin pour exécuter des travaux. En ce qui concerne plus spécialement la peinture, nous avons donné l'appréciation de deux savants critiques allemands, M. Passavant et M. Waagen, qui trouvent en des tableaux du quatorzième siècle conservés à Bruges les qualités et les défauts des peintres flamands du siècle suivant, et aussi celle de M. Michiels pour les panneaux de Dijon où se montrent des caractères analogues. Évidemment, il résulte de tout cela qu'il y avait, dans la Flandre même, une école de peinture, et que les artistes flamands de la fin du quatorzième et du commencement du quinzième siècle n'ont pas eu à aller chercher ailleurs, ni en France ni sur les bords du Rhin, les tendances qui caractérisent leurs œuvres. Ils les ont trouvées dans la contrée même où ils ont reçu les premiers principes de l'art, dans leur pays natal.

Mais qu'était cette École rhénane dont on vante l'influence? Qu'était maître Guillaume et quelles sont ses œuvres? Quelles sont les productions qui peuvent être certainement attribuées aux écoles de Cologne et de Westphalie? Lorsqu'on passe au crible d'une critique sérieuse les questions que nous venons de poser, on voit que les assertions relatives à l'école de Cologne, à maître Guillaume et à ses œuvres, reposent sur des données bien incertaines. Et d'abord, à quelle époque peut-on faire remonter l'école de Cologne et des bords du Rhin? M. Passavant a cité un passage de Wolfram d'Eschenbach qui dit, dans le poème de Perceval écrit vers 1200, en parlant d'un personnage, qu'aucun peintre de Cologne et de Maestricht n'aurait pu le représenter plus avenant; on trouve dans le monastère de Brauwerler, à trois lieues de Cologne, un plafond où se voient des fresques remarquables qui datent d'environ 1200, et quelques autres débris de peintures murales en diverses églises de Westphalie et dans celles de

Saint-Géréon et de Sainte-Ursule à Cologne, qui révèlent l'enfance de l'art et ont d'ailleurs été retouchées (1). Ces faits prouvent qu'il y avait, au commencement du treizième siècle, des miniaturistes et des peintres sachant représenter un personnage avec un certain talent et exécuter des peintures murales. Mais n'en existait-il pas dans le reste de l'Europe et tout particulièrement en Flandre? Ne lisons-nous pas dans le poème de « *Berte aux grans piés,* » écrit par le ménestrel du duc de Brabant peu de temps après le *Perceval,* le vers suivant, d'où l'on pourrait tirer la conclusion que Passavant a voulu déduire du vers de Wolfram d'Eschenbach :

Mieux ressamble a Bertain que ne peindroit peignières ? (2)

Et ce vers ne pourrait-il pas servir à prouver tout aussi bien que celui de Wolfram d'Eschenbach, qu'il y avait dans les Pays-Bas des artistes sachant peindre un portrait avec exactitude? Ne touve-t-on pas des fresques du douzième siècle dans la cathédrale de Tournai? Nous avons cité, depuis le douzième jusqu'à la fin du quatorzième, bien des mentions concernant les peintures murales des églises, des abbayes et des châteaux, et des milliers de noms de peintres et de miniaturistes. En cette situation, peut-on tirer, de ce qui concerne Cologne, une conclusion au sujet de la supériorité de l'École rhénane sur l'École flamande? Non évidemment. Il y a plus, tandis que, dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, nous avons trouvé des séries de nom d'artistes qui se continuent sans interruption depuis environ 1250 jusqu'en 1400, jusqu'aux Van Eyck, il faut, dans l'histoire de l'École rhénane, sauter tout d'un coup du commencement du treizième siècle à maître Guillaume qui vivait dans la seconde moitié du quatorzième. Aucun nom pour combler cette vaste lacune. Maître Guillaume lui-même n'est connu que par un passage de la chronique de Limbourg, où il est dit en l'année 1380 : « Dans ce temps vivait à Cologne un peintre du nom de Wilhelm. Il était considéré comme le meilleur peintre de toute l'Allemagne; il peignait un homme,

(1) WAAGEN. *Manuel de l'Histoire de la peinture*, trad. Hymans et J. Petit, Bruxelles, Mucquardt, 1863; t. I, p. 30 et 31.

(2) *Berte aux grans Piès*, publié par M. Paulin Paris; Techener, Paris, 1836; p. 21.

quel qu'il fût, comme s'il était vivant. » Voilà tout ce que l'on sait sur maître Guillaume. On a voulu l'identifier avec un Guillaume de Herle, de Cologne; mais ce dernier est mort en 1378. L'archiviste de la ville de Cologne a retrouvé, dans les archives de cette ville, mention de dix payements faits de 1370 à 1380 à un « *Wilhelmus pictor* » pour des peintures qu'avait commandées la ville. Il s'agit sans doute ici de maître Guillaume. Mais quelles sont ses œuvres ? Aucune ne peut lui être attribuée d'une manière certaine; rien à ce sujet, ni dans les archives ni dans les chroniques. On a supposé que les panneaux les plus importants de la fin du quatorzième siècle, aujourd'hui conservés dans les musées de Cologne et en d'autres villes voisines, sont des œuvres de maître Guillaume; on a inscrit son nom depuis quelques années sur les encadrements de ces peintures et dans les catalogues de ces musées; mais aucun document, aucun fait n'autorise ces suppositions. Connaît-on même la date de ces peintures? Il est difficile de la déterminer. La ressemblance entre les panneaux qu'on attribue au quatorzième siècle et ceux qui sont certainement du quinzième, comme l'*Adoration des Mages* de maître Étienne, est assez grande pour qu'il soit difficile d'établir une différence marquée. Souvent même, on ignore leur provenance; quelques-uns toutefois viennent certainement d'églises de Cologne. Voilà les hypothèses, les fondements incertains sur lesquels on a basé l'existence d'une École rhénane seule capable d'exercer une influence en Flandre. L'existence d'une École flamande n'a-t-elle pas été établie par nous à l'aide d'arguments incomparablement plus solides ?

Mais au moins, est-il vrai qu'il y ait des rapports marqués entre les œuvres de l'École rhénane du quatorzième siècle et les œuvres des maîtres flamands de la fin de ce même siècle et du quinzième ? Ici encore, on a émis une opinion, sans comparer, sans juger sérieusement. Si l'on essaie de déterminer l'École rhénane d'après les plus belles œuvres attribuées dans le musée de Cologne au quatorzième siècle, on peut dire, avec M. Waagen, qu'elle montre comme idée « une douce quiétude, une imperturbable pureté morale que la religion seule peut engendrer, » et comme manière « l'harmonie de la couleur, la dégradation des tons, la morbidesse des chairs, la sagesse

du modelé, la douceur générale de l'exécution (1). » Ces caractères sont-ils ceux de l'École flamande de la fin du quatorzième et du commencement du quinzième siècle ? Pour prouver qu'il y a des différences essentielles entre les deux Écoles, nous emprunterons encore les appréciations des critiques de l'Allemagne. Au sujet du tableau de la *Corporation des Tanneurs de Bruges*, M. Waagen dit, comme nous l'avons déjà rappelé : « le dessin est plein de noblesse, l'expression des têtes vivante, la carnation faible, le modelé médiocre, certaines attitudes violentes et grossières (2). » Les caractères de la peinture de Bruges sont donc, d'après M. Waagen, bien différents de ceux des panneaux de l'École rhénane. Le jugement porté sur un autre tableau de Bruges, que nous croyons devoir reproduire ici bien que nous l'ayons déjà cité, est plus explicite encore pour la question que nous traitons : « Les couleurs, dit-il en parlant de ce tableau, sont vives et agréables; le maniement de la détrempe est moelleux dans les transitions; les coups de pinceau demeurent partout visibles, circonstances qui distinguent la technique de celle qu'employait l'École rhénane, où les teintes se fondent harmonieusement. Les figures et les draperies ont aussi un tout autre caractère, un aspect tellement original, qu'elles autorisent à croire que Hubert Van Eyck se forma d'après des œuvres de ce genre, et atteignit, grâce à elles, la perfection admirée dans ses œuvres. » Rien de plus net que ce jugement : la technique du tableau flamand diffère de celle de l'École rhénane, et il en est de même des figures et des draperies; c'est des peintres flamands que procède Hubert Van Eyck, le premier en date des maîtres de l'Ecole flamande du quinzième siècle. Tout cela est en opposition directe avec l'opinion qui fait venir l'École flamande de l'École rhénane.

Nous arriverons à la même conclusion en citant les appréciations que les critiques d'art ont données au sujet des panneaux de Dijon peints par Melchior Broederlam. M. Waagen, qui juge cette œuvre en quelques mots, dit que : « parfois, dans l'un des sujets, les têtes révèlent un sentiment très délicat du beau ainsi qu'une certaine originalité, que le saint Joseph est

(1) Waagen. Ouvrage cité, p. 68.

(1) Id. id p. 59.

d'un réalisme très accentué et que les couleurs sont d'une vigueur qui frise la crudité (1). » Si les premiers mots de cette appréciation peuvent indiquer une œuvre présentant de l'analogie avec l'Ecole rhénane, le reste révèle des tendances tout à fait opposées. Nous avons déjà reproduit, page 507, la description de M. Michiels, qui signale dans cette œuvre des idées et un genre qu'on retrouve plus tard dans Roger de la Pasture, dans Memlinc et dans les Teniers. Aussi, MM. Crowe et Cavalcaselle qui essaient de prouver que l'auteur des panneaux de Dijon a imité les maîtres de Cologne, sont-ils eux-mêmes forcés de reconnaître que, dans l'œuvre de Broederlam, « les conceptions sont inférieures, la teinte des chairs est claire et légère (tandis que celle des têtes dans les tableaux de l'École rhénane est chaude et jaunâtre) et qu'une tendance réaliste distingue déjà le vieux flamand (2). » Pour nous, lorsqu'en quittant Dijon, où nous étions allé de nouveau étudier les peintures de Melchior Broederlam, nous arrivâmes au musée de Cologne pour y revoir les tableaux les plus anciens de l'Ecole rhénane, nous fûmes frappé des dissemblances qui existent entre ces œuvres. Ici la recherche d'une sorte d'idéalisme, là une tendance marquée vers la reproduction de la nature ; d'un côté, une vérité naïve allant parfois jusqu'au réalisme, de l'autre une grâce qui confine à l'afféterie; dans le maître flamand, des chairs aux teintes laiteuses contrastant avec une vigueur de tons qui va, dans les draperies, jusqu'à la crudité; dans les maîtres de Cologne, des têtes aux teintes chaudes et colorées contrastant avec les couleurs molles et fondues de l'ensemble du sujet. A la suite de cette étude comparative, il nous a semblé évident que Melchior Broederlam, le peintre d'Ypres, ne procède point de l'Ecole de Cologne. Il est vrai que, dans deux tableaux du musée de Cologne, les nos 40 et 46, nous avons trouvé des points d'analogie assez marqués avec les caractères que présentent les panneaux de Broederlam. Mais rien ne prouve que ces deux tableaux, qui diffèrent sensiblement des autres œuvres de l'École rhénane, sont du quatorzième siècle. On pourrait même se demander si les maîtres qui les ont peints n'avaient pas subi l'influence de l'art flamand.

(1) Waagen. Ouv. cit., p. 60.

(2) Crowe et Cavalcaselle. *Les anciens Peintres flamands*, 1862; t. I, p. 18.

Est-il besoin de prouver que les Van Eyck, ces premiers maîtres et ces chefs de l'École flamande du quinzième siècle, ne sont point des élèves, des imitateurs de l'École rhénane ? Tandis que sur les bords du Rhin, avec maître Étienne, dont une œuvre date de 1447, on recherchait de plus en plus l'idéalisme, la grâce affadie signalée plus haut et un coloris fondu et harmonieux, les Van Eyck, comme le dit M. Waagen : « portaient à un merveilleux degré la tendance réaliste de l'École flamande, introduisaient dans la peinture un sentiment plus pittoresque et plus dramatique, donnaient aux têtes la beauté et la dignité qui appartiennent à l'ancienne École, en fécondant leur expression par un sentiment plus vrai de la nature, laissaient apparaître le principe réaliste dans le soin même des détails qu'exige l'indication exacte de l'étoffe des draperies et animaient toute leur œuvre par la puissance toute nouvelle de la profondeur, de la transparence et de l'harmonie du coloris (1). » Cet exposé suffit pour prouver que l'École flamande, avec les Van Eyck, se séparait de plus en plus de l'École rhénane ; et nous pourrions saisir ainsi des différences de plus en plus marquées entre ces deux Écoles, jusqu'au moment, où l'une, avec Memlinc, arrive à cette élévation toujours vraie, à cette grâce puissante, à ce coloris tout à la fois éclatant et fondu qui distinguent les œuvres de l'auteur de la Châsse de sainte Ursule, et où l'autre atteint, avec Albert Dürer, génie supérieur mais bizarre, cette finesse admirable mais étrange, ces poses vraies mais tourmentées, qui caractérisent les œuvres de l'illustre peintre et graveur de Nuremberg. Après un siècle de travaux, les deux Écoles aboutissent à des résultats diamétralement opposés, ce qui pourrait encore prouver qu'elles n'avaient pas eu le même point de départ.

Nous admettons d'ailleurs très volontiers qu'une certaine influence a dû être produite par les maîtres des Écoles allemandes de Westphalie et de Cologne sur la Flandre, l'Artois, le Hainaut, et réciproquement. Ces contrées étaient presque limitrophes, et avaient des relations politiques et commerciales ; elles ont dû exercer, l'une sur l'autre, une certaine action artistique. Toutefois, nous devons dire que, d'après les documents connus

(1) Waagen. Op. et loc. cit.

jusqu'aujourd'hui, leurs relations ne paraissent pas avoir été fréquentes au quatorzième siècle.

Une page intéressante de M. A. Wauters vient à l'appui de cette dernière assertion et expose très bien la situation des Pays-Bas vis-à-vis des provinces allemandes. Dans les temps où se développent «les caractères de l'École flamande de peinture, à la fin du quatorzième siècle, les rapports de l'Allemagne avec nos provinces étaient plutôt moins étroits, moins intimes qu'iis ne l'avaient été au douzième et au treizième siècle. L'avènement au trône de la maison de Luxembourg devint une cause de rupture, parce que les descendants de l'empereur Henri VII se trouvèrent en opposition avec Louis de Male, comte de Flandre, et les ducs de Bourgogne, au sujet de la succession au duché de Brabant. Un autre conflit amena, sur les bords de la Meuse, entre le Brabant et la Gueldre, un débat, qui fut marqué, dans ses commencements, par la bataille de Bastweiler et dont on ne vit la conclusion que sous Charles-Quint. Doublement menacées vers l'est, les provinces des Pays-Bas se virent fatalements rejetées vers les ducs de Bourgogne, qui y firent prédominer l'influence de la monarchie française, à laquelle la Flandre était depuis longtemps unie par un lien féodal et dont le Hainaut et le pays de Liège se rapprochaient par la langue..... Avec la France, et surtout avec la Flandre du nord, dont les institutions municipales offraient tant de points de ressemblance avec celles des Pays-Bas, sauf que l'autorité royale y jouissait d'une plus grande prédominance, les relations, au contraire, étaient constantes, En voici une preuve décisive. Lorsque nos populations, alors comme aujourd'hui amies des fêtes bruyantes, ouvraient de grands tirs, elles y invitaient les sociétés des villes comprises entre la Seine et le Texel, et, d'autre part, entre la mer et les limites orientales du pays de Liège. Paris, pour ne pas mentionner des cités françaises plus rapprochées, y envoyait presque toujours des représentants, comme Dordrecht, Delft, Leyde, Harlem; Liégeois et Brugeois se coudoyaient amicalément, en dépit de la différence d'idiome; mais, jamais que l'on sache, on n'y vit personne d'Aix-

la-Chapelle ou de Cologne (1). Pourquoi, d'une part ces adhésions, pourquoi, d'autre part, cette abstention persistante ? La raison politique n'en était pas la cause unique ; car les maisons de Bourgogne et de Hainaut-Bavière ne commandèrent pas toujours à Liège. Est-ce la raideur germanique qui ne pouvait sympathiser avec la gaieté française, avec l'entrain que les Flamands et les Hollandais apportent volontiers dans leurs réjouissances ? Si les Allemands du Rhin ne parvenaient pas à s'entendre facilement avec les riverains du Haut-Escaut, ceux-ci éprouvaient la même difficulté de comprendre les archers et les arbalétriers hollandais, qui pourtant se mêlaient volontiers à eux. Ces faits me semblent concluants. Au surplus, serait-il surprenant que les contrées, les unes françaises, les autres belges, où tant de trouvères ont apparu simultanément au treizième siècle, où l'architecture ogivale est née et a grandi à la même époque, aient vu également et en même temps, l'art de la peinture entrer dans des voies nouvelles et se former l'École d'où sont sortis les Van Eyck ? (2) »

Les lignes que nous venons d'emprunter à M. Wauters donnent une idée des influences qu'ont pu réciproquement exercer l'une sur l'autre la Flandre et la France, sujet qui nous reste à traiter. Déjà nous avons dit que la Flandre, l'Artois et le Hainaut avaient de fréquents rapports politiques avec la France, et qu'un certain nombre des orfèvres, des sculpteurs, des peintres et des miniaturistes les plus habiles de ces provinces allaient s'établir à Paris et dans plusieurs autres localités de la France, à Rouen, à Orléans, à Bourges, à Mehun-sur-Yèvre, à Troyes et à Dijon. Les comtes d'Artois, dans les travaux qu'ils firent à Conflans et en leurs autres châteaux le roi de France Charles V et les ducs de Berry, d'Anjou et de Bourgogne,

(1) Les tireurs de Paris vinrent au tir de Lille en 1349 et à celui de Tournai en 1394, ceux d'Amiens et Saint-Quentin au tir de Malines en 1404 ; au tir de Gand en 1440, on invita ceux de Saint-Quentin, de Laon, de Péronne, de Corbie, d'Amiens, de même que ceux de Campen ou Kempen dans l'Over-Yssel et ceux de Clèves et de Heinsberg.

(2) Wauters. *Les Commencements de l'ancienne École flamande de peinture ;* mémoire publié dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, année 1883 ; p. 346.

ayant confié à des artistes originaires du nord de la France des travaux très importants, et ces artistes s'entourant, pour l'exécution de ces travaux, de sculpteurs et de peintres, les uns d'origine française, les autres d'origine flamande, il est impossible qu'une action assez grande n'ait pas été exercée par l'art flamand sur l'art français et réciproquement. M. de Laborde, en parlant de la sculpture à Tournai, a caractérisé cette influence en quelques lignes qui peuvent être appliquées aux diverses branches de l'art et à l'ensemble des villes de la Flandre Wallonne : « Tournai, ville française, fut de bonne heure en communication facile et fréquente avec nos sculpteurs; elle devint, à la fin du quatorzième siècle, le foyer et comme le point de départ de l'influence flamande sur la statuaire française, influence plus puissante qu'on ne l'a cru. Son principe dominant, sa règle fut l'imitation de la nature et l'abandon du style, aussi bien dans ce qu'il présentait de faux et de conventionnel que dans ce qu'il avait de noble et de pur. Notre École française de sculpture si grande au douzième siècle, si célèbre au treizième, était trop fière pour se défendre ou pour composer : elle succomba tout entière (1). »

Une action des artistes flamands sur les artistes français et des artistes français sur les artistes flamands a été exercée. On ne peut douter de cette influence réciproque, lorsqu'on voit à Paris, à Rouen, à Angers, à Dijon et en d'autres villes un grand nombre d'artistes français et flamands s'occupant ensemble des mêmes œuvres, lorsqu'on voit, en 1392, le duc de Bourgogne envoyer d'Hesdin les directeurs de ses travaux et de Dijon son sculpteur Nicolas Sluter et son peintre Jean de Beaumetz, pour visiter les travaux de sculpture et de peinture que le duc de Berry avait fait exécuter dans son château de Mehun-sur-Yèvre par André Beauneveu, et au quinzième siècle le sculpteur Jean De Verta, arragonais résidant à Dijon, imiter, en sculptant le tombeau de Jean-Sans-Peur, l'œuvre que Jean de Marville et Nicolas Sluter avaient consacrée à la mémoire du duc Philippe-le-Hardi. Si les artistes flamands résidant en France ont dû exercer une action sur l'art français, les sculpteurs, les peintres, les miniaturistes et les orfèvres de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut ont dû aussi subir l'influence

(1) De Laborde. *Les Ducs de Bourgogne;* t. I, Introduction, p. xcv.

du caractère spécial à la France. En contact continuel avec des Français, en rapport avec une cour et des princes du sang célèbres par leur faste et leur élégance, ces artistes ont dû gagner en élévation et en finesse. On remarque une grande distinction dans le tombeau de Robert d'Artois l'enfant, sculpté par Jean Pépin, de Huy, sculpteur résidant à Paris où il avait été reçu bourgeois et s'était marié; le valenciennois André Beauneveu, qui dirigea l'exécution de trois tombeaux à Saint-Denis, recherche évidemment l'élégance dans ses œuvres; Jean de Marville montre dans les statues d'albâtre du tombeau de Philippe-le-Hardi une délicatesse et un esprit d'observation qui sont plutôt dans la nature du génie français que dans celle du génie flamand, et le talent plus large et plus rude de Sluter s'est assoupli sous la même influence et a acquis la facilité et la noblesse qui distinguent les statues du Puits de Moïse; enfin, dans les carnations des panneaux de Melchior Broederlam, on trouve des teintes laiteuses qui se remarquent dans les tableaux du Louvre attribués à Jean d'Orléans et aux peintres français du quatorzième siècle (1).

Nous sommes d'avis qu'il a dû y avoir une influence réciproque de la Flandre sur la France et de la France sur la Flandre au point de vue artistique, et que l'influence de la Flandre a été plus considérable parce que ses artistes sont allés en grand nombre travailler à Paris et en plusieurs provinces; mais nous croyons qu'il ne faut pas attacher une importance très considérable à ces influences exercées par une contrée sur d'autres contrées, et que chaque nation a conservé son caractère et ses traditions.

---

(1) M. Renan n'a point tenu compte de cette influence ni des travaux d'André Beauneveu, de Jean de Marville et de Jean Pépin, lorsqu'il a écrit les lignes qui suivent dans le *Discours sur l'état des Beaux-Arts au quatorzième siècle*. (Histoire littéraire de la France, t. XXIV, p. 625) : « On voit déjà commencer, dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, ce goût pour une lourde magnificence, ce luxe purement matériel, cette tendance vers les arts industriels, cet attrait pour les fêtes somptueuses, qui devaient donner à l'art flamand, et en général à l'art du siècle suivant, un caractère de pesanteur et de grossièreté, sensible surtout quand on compare le goût venu de Flandre à la renaissance italienne de la même époque. Ne recherchons point la noblesse, la dignité, la délicatesse chez des artistes qui rappellent toujours, même dans leurs moments de plus grand raffinement, une kermesse transportée au milieu des cours. » Lorsqu'il traçait cette appréciation M. Renan ne connaissait point les œuvres des maîtres du quatorzième siècle que nous venons de citer, et il n'avait point assez présentes à la mémoire l'*Adoration de l'Agneau* des Van Eyck et la *Châsse de Sainte-Ursule* de Memlinc, chefs-d'œuvre du siècle suivant où l'on trouve la noblesse, la dignité et la délicatesse.

Quant à l'École flamande, elle est autochthone. Elle s'est formée elle-même, comme nous l'avons rappelé dans l'ensemble de notre livre, sous l'influence du sol et du climat, de la nationalité et du caractère de la population, au milieu des invasions, de la féodalité et des croisades, dans le grand mouvement imprimé à la théologie, à la philosophie, à la littérature et surtout à l'architecture au treizième siècle, sous l'action du goût pour le luxe et les arts des comtes et des seigneurs, des bourgeois et des corporations, des évêques, des abbés et des gens d'église.

M. le comte de Laborde, dont nous citons volontiers les appréciations, a exposé à grands traits, dans une page magistrale, la cause et le caractère des développements de cette École au commencement du quinzième siècle : « Pourquoi, dit-il, les Pays-Bas eurent-ils à cette époque le privilège d'un art original ? A cette question, nous répondrons par le tableau de la cour des comtes de Flandre et des ducs de Bourgogne. Ce grand luxe, cette protection généreuse et souvent intelligente, cet élan donné dès le quatorzième siècle et continué pendant tout le cours du quinzième, n'était-il pas bien fait pour développer la semence que Dieu jette un peu partout, que les circonstances seules font germer ? L'art se développa alors dans la seule direction qui pouvait produire une renaissance. Après l'imitation servile et fatigante des Byzantins, et en l'absence de tout monument de l'antiquité capable de maintenir ou de relever le sentiment du beau, pris dans une puissante interprétation de la nature plutôt que dans sa patiente copie, les Van Eyck inscrivirent sur leur drapeau : *Imitation de la nature;* et une fois qu'ils eurent acquis droit de conquête par leurs chefs-d'œuvre, ils l'implantèrent dans le pays, et il n'a pas cessé d'être son guide. Pourquoi s'en étonner ? Le principe était fécond, parce qu'il était vrai; il s'appuyait sur une longue pratique de la miniature, genre de peinture favorable à l'imitation minutieuse; il répondait d'ailleurs mieux que tout autre programme au caractère national; et il est de ceux que les individus peuvent contester, mais qu'un peuple transmet imperturbablement à travers les générations. Aussi, la Renaissance du seizième siècle eut beau faire; elle put tout au plus compromettre quelques grands talents : la Renaissance du quinzième siècle lui résista le front levé, et, après une bourrasque d'habiles pastiches italiens, les artistes des Pays-

Bas rentrèrent, au dix-septième siècle, dans la voie ouverte par les Van Eyck (1). »

Dans ces lignes, M. le comte de Laborde a fait ressortir l'influence exercée par les comtes de Flandre et les ducs de Bourgogne; pour être complet, il aurait dû rappeler le mouvement imprimé à l'art par les échevinages, les corporations et les bourgeois, et surtout par le clergé paroissial, les chapitres, les abbayes et les couvents. Les pages dans lesquelles nous avons parlé des hôtels-de-ville, des beffrois et des halles de Bruges, de Gand et d'Ypres, des travaux de peinture et de sculpture exécutés pour les échevinages et les ghildes, des objets d'art et de luxe qui abondaient dans les maisons des riches marchands de Tournai, Lille, Douai et Valenciennes, ont suffisamment établi l'influence des bourgeois sur le développement de l'art. Pour se convaincre que celle du clergé a été plus puissante encore, il suffirait, même sans les preuves que nous avons accumulées dans notre travail, de jeter les yeux sur les cathédrales encore aujourd'hui debout de Tournai, de Saint-Omer et de Saint-Sauveur de Bruges, sur les châsses de saint Éleuthère et de sainte Gertrude, sur les manuscrits conservés dans les bibliothèques publiques de Cambrai, Douai, Arras et Valenciennes : les objets d'art étaient le plus souvent commandés par des membres du clergé, et presque tous, par leur destination ou par les sujets qu'ils représentaient, ils avaient un caractère religieux.

Il était nécessaire de compléter l'appréciation de M. de Laborde, au double point de vue de l'influence de la bourgeoisie et de l'Église; mais nous n'avons rien à ajouter à ce qu'il a dit touchant la tendance caractéristique de l'École flamande, l'imitation de la nature et l'individualisation des types. Cette tendance, nous l'avons suivie depuis les origines les plus lointaines de l'art flamand, et nous l'avons montrée se perpétuant d'âge en âge dans les diverses manifestations de l'art, jusqu'à la fin du quatorzième siècle, époque où elle s'est accentuée plus nettement et a enfin formé une École offrant un

(1) De Laborde. *Les Ducs de Bourgogne*; t. I, Introduction, p. xcviii.

genre qui lui était propre et pouvant, par les maîtres qu'elle avait produits, les œuvres qu'elle avait exécutées et les procédés qu'elle avait suivis, servir de modèle aux artistes de l'âge suivant.

Nous l'avons déjà dit et nous tenons à le répéter à la dernière page de notre livre : dès 1400, la voie était ouverte, était tracée pour les artistes flamands. Les Van Eyck, les Roger de le Pasture et les Memlinc pouvaient désormais s'avancer sûrement à la suite des peintres Jean de Bruges et Melchior Broederlam, et des sculpteurs André Beauneveu, Jean de Marville et Nicolas Sluter : l'*Adoration de l'Agneau* et la *Châsse de sainte Ursule* étaient préparées par les miniatures de la Bible de Charles V et des livres d'Heures du duc de Berry, par les tapisseries exécutées pour le comte d'Anjou et pour la cathédrale de Tournai, et par les panneaux du retable de la Chartreuse de Dijon.

TABLE ANALYTIQUE

DE L'OUVRAGE

CHAPITRE III. — La sculpture et la peinture depuis l'invasion des Barbares jusqu'aux croisades.

CHAPITRE IV. — Les étoffes, les ivoires et les sceaux depuis l'invasion des Barbares jusqu'aux croisades.

CHAPITRE V. — L'orfèvrerie depuis l'invasion des Barbares jusqu'aux croisades.

CHAPITRE VI. — La miniature depuis l'invasion des Barbares jusqu'aux croisades.

CHAPITRE VII. — L'état social et l'art depuis les croisades jusqu'au xve siècle.

CHAPITRE VIII — L'ART A TOURNAI DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

CHAPITRE IX. — L'ART A GAND, A BRUGES ET A YPRES DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

CHAPITRE X. — L'ART A LILLE DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

CHAPITRE XI. — L'ART A DOUAI DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

CHAPITRE XII. — L'ART A VALENCIENNES DEPUIS LES CROISADES JUSQU'AU XVe SIÈCLE.

CHAPITRE XIII. — L'art a Mons et dans le Hainaut depuis les croisades jusqu'au xve siècle.

CHAPITRE XIV. — L'art a Cambrai depuis les croisades jusqu'au xve siècle.

CHAPITRE XV. — L'art a Arras depuis les croisades jusqu'au xve siècle.

CHAPITRE XVI. — L'art a Saint-Omer depuis les croisades jusqu'au xve siècle.

CHAPITRE XVII. — L'art a la cour des comtes de Flandre au xiiie siècle.

TABLE

DES

MATIÈRES

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

TABLE

DES

NOMS DES ARTISTES

ET DES FOURNISSEURS D'OBJETS D'ART

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

LILLE, IMP. L. DANEL.

LILLE, IMPRIMERIE L. DANEL.